

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



**LA RELACIÓN AMOROSA COMO ESTRUCTURADORA
DE LA NARRACIÓN DESDE LA NOUVELLE HELOÏSE A
MADAME BOVARY, (1760-1860 APROX)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Elena Yus Respaldiza

Bajo la dirección del doctor

Francisco Javier del Prado Biezma

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-403-1

© Elena Yus Respaldiza, 1993

ELENA YUS RESPALDIZA

**LA RELACION AMOROSA COMO ESTRUCTURADORA DE LA NARRACION
DESDE *LA NOUVELLE HELOISE* HASTA *MADAME BOVARY*
(1760-1860 aprox.)**

Director: Dr. D. Francisco Javier del Prado Biezma
Catedrático de Filología Francesa

Departamento de Lengua y Literatura Francesas
Sección de Filología Moderna
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1993

A Luis, maestro y amigo,
que guió mi amor hacia Lo Sagrado.

A mis padres,
que le desbrozaron el camino.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi director de Tesis, el Profesor Javier del Prado, su inestimable apoyo a la hora de inculcarme la metodología de investigación y conocimientos, así como la formación literaria que de su parte he recibido.

Gracias también a mis amigos que durante estos años han tenido la paciencia de escucharme y han sabido darme las adecuadas dosis de realismo.

A mi abuela Crescencia, que siempre esperó y alentó el nacimiento de este trabajo.

A Susana Cantero, cuyas sugerencias para dar forma a esta Tesis me han sido muy valiosas.

A cada uno de los escritores estudiados por haberme brindado un universo de criaturas y de valores que ya forma para siempre parte del mío.

A todos los idealistas que hoy me hacen creer en el amor y vivir en esperanza.

**LA RELACION AMOROSA COMO ESTRUCTURADORA DE LA NARRACION
DESDE LA NOUVELLE HELOISE HASTA MADAME BOVARY
(1760-1860 aprox.)**

I N D I C E

	<i>Páginas</i>
I. INTRODUCCION.....	1
I.1. OBJETO DE LA TESIS Y CORPUS DE NOVELAS ELEGIDO.....	2
I.2. METODOLOGIA.....	6
I.2.1. EL METODO CRÍTICO DE JEAN ROUSSET. EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS.....	10
I.2.2. METODO CRITICO UTILIZADO EN LA TESIS.....	47
NOTAS.....	53
II. APROXIMACIONES AL TEMA.....	56
II.1. AMOR Y PERSONAJE.....	57
II.1.1. EL PERSONAJE EN LA NARRACIÓN NOVELESCA.....	57
II.1.2. LA RELACIÓN AMOROSA EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.....	69
II.1.3. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE AMOR IDEAL.....	72
II.2. VISION DIACRONICA.....	92
II.3. ASPECTOS IDEOLOGICOS DE 1760 A 1860 EN FRANCIA.....	110
II.3.1. IDEOLOGÍA Y MITOLOGÍA DE LA MUJER.....	136
NOTAS.....	157
III. ESTUDIOS CONCRETOS DE LAS NOVELAS.....	160
III.O. CORPUS DE OBRAS ESTUDIADAS.....	161

III.1. ANÁLISIS DEL PRIMER GRUPO DE NOVELAS¹.....	163
III.1.1. <i>Julie ou La Nouvelle Héloïse</i>	164
III.1.2. <i>Paul et Virginie</i>	249
III.1.3. <i>Corinne ou l'Italie</i>	272
III.1.4. <i>Adolphe</i>	312
III.1.5. <i>Les Aventures du Dernier Abencerage</i>	344
III.1.6. CONCLUSIONES.....	370
NOTAS.....	392
III.2. ANALISIS DEL SEGUNDO GRUPO DE NOVELAS.....	396
III.2.1. <i>Armance ou quelques scènes d'un salon</i> <i>de Paris en 1827</i>	397
III.2.2. <i>Le Rouge et le Noir</i>	462
III.2.3. <i>Eugénie Grandet</i>	525
III.2.4. <i>Le lys dans la vallée</i>	574
III.2.5. <i>La Confession d'un enfant du siècle</i>	640
III.2.6. CONCLUSIONES.....	668
NOTAS.....	704
III.3. ANÁLISIS DEL TERCER GRUPO DE NOVELAS.....	706
III.3.1. <i>L'éducation sentimentale</i>	707
III.3.2. <i>Madame Bovary</i>	740
III.3.3. CONCLUSIONES.....	805
NOTAS.....	816

¹ Nota.- Todos los estudios concretos de novelas se realizarán según el siguiente esquema:

1. Estudio genético de la obra.
2. Análisis de la anecdótica del texto a través del amor.
 - 2.1. Los personajes antes del amor.
 - 2.2. Dinámica del amor.
 - 2.3. Función del amor en la evolución de los personajes.
 - 2.4. Coordinada espacio-temporal y evolución del amor.

	Páginas
III.4. ANÁLISIS DEL CUARTO GRUPO DE NOVELAS.....	818
III.4.1. <i>Raphaël</i>	819
III.4.2. <i>Indiana</i>	857
III.4.3. <i>Dominique</i>	903
III.4.4. CONCLUSIONES.....	943
NOTAS.....	957
 IV. METADISCURSO SOBRE EL AMOR.....	 960
NOTAS.....	1038
 V. CONCLUSIONES GENERALES.....	 1040
NOTAS.....	1064
 VI. BIBLIOGRAFIA.....	 1065

oooo0oooo

I. INTRODUCCION

I.1. OBJETO DE LA TESIS Y CORPUS DE NOVELAS ELEGIDO.

La obra literaria evoluciona necesariamente como realización lingüística que es. *El análisis de la estructura comporta dos aspectos principales: el establecimiento del esquema de la organización interna del contenido y el estudio del modo de articularse cada secuencia.* (El análisis paradigmático y sintagmático de una obra literaria deben ir juntos). Las distintas escisiones que marcan el ritmo de la novela indican transiciones más o menos importantes. Así, un cambio en las relaciones que existen entre los personajes principales es más importante que cualquier modificación que se produce a nivel de los personajes secundarios.

Para realizar el "découpage" de una novela determinando los segmentos que lo constituyen, es necesario tener en cuenta varios elementos: los personajes, el tiempo y el espacio. Un elemento de estos aislado no puede determinar esta escisión; sólo es válida la interpretación del conjunto de elementos adecuadamente jerarquizados.

Para llegar a estos niveles partimos de los personajes principales y la evolución que van a seguir en sus relaciones más profundas. De acuerdo con Jacques Borel¹, los personajes de una novela forman un sistema en el que cada uno contribuye al

equilibrio del conjunto. Cada novela debe su carácter particular a la psicología del héroe que tiene la clave del equilibrio del sistema. Las relaciones que mantiene con los otros se modifican a medida en que avanza la vida. *Las fases sucesivas de su evolución sentimental son básicas para definir las transformaciones del sistema de los personajes.* Un cambio a nivel de los personajes principales repercute en su entorno y crea un nuevo equilibrio en la novela.

Es imprescindible abstraer la fuerza principal que dirige la obra.

La literatura novelesca reposa con mucha frecuencia sobre el amor y es fácil comprender por qué. Cualquiera que sea el objetivo del escritor, sea explorar al hombre en su verdad profunda más allá de las apariencias, o simplemente expresar las realidades humanas que sabe ver en su apariencia, la novela se dirige a un amplio público que sólo puede quedar implicado por un interés afectivo; es decir, que el escritor debe *describir la evolución de un sentimiento en una aventura rica en emoción; y el amor es el sentimiento que mejor se conforma a esta tarea* por ser un sentimiento universal y a la vez polimorfo (varía con los caracteres). Ninguna otra pasión (la ambición, la avaricia...) sustituye al amor; pueden constituir el centro mismo de la obra, pero no por ello el autor deja de presentar una intriga amorosa.

Esto es bien palpable en *Eugénie Grandet*, en donde dos pasiones se enfrentan: la avaricia de Grandet y el amor de Eugénie.

Nos parece muy interesante comprobar en lo concreto -a través de las quince novelas que estudiamos- aquella sugerencia que Ortega y Gasset brindaba en su libro *Estudio sobre el amor*:

"Cada uno de los verdaderos amores por los que cada hombre suele pasar aparece cronológicamente localizado en cada una de esas etapas de su carácter. Al nuevo modo de sentir la vida se ajusta rigurosamente la preferencia por un tipo distinto de mujer o de hombre".

Creemos poder afirmar sin temor a equivocarnos que el amor ha hecho nacer y desarrollarse al género literario novelesco. La narración se estructura, es decir existe como tal y avanza en íntima relación con la concepción y evolución del amor que expresa.

Conocer la evolución que sigue la concepción del amor durante el siglo que estudiamos (1760-1860), comprobar la íntima imbricación amor-narración y desvelar en qué consiste el verdadero amor a través de las ideas manifiestas y de aquéllas que subyacen en el conjunto de las novelas, es el objeto de nuestro estudio.

El corpus de novelas que estudiamos es el siguiente:

1. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*.- J.J. Rousseau (1761).
2. *Paul et Virginie*.- Bernardin de Saint-Pierre (1787).
3. *Corinne ou l'Italie*.- Mme. de Staël (1807).
4. *Adolphe*.- Benjamin Constant (1816).
5. *Les Aventures du Dernier Abencerage*.- R. de Chateaubriand (1826).
6. *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*.- Stendhal (1827).
7. *Le Rouge et le Noir*.- Stendhal (1830).
8. *Eugénie Grandet*.- H. de Balzac (1834).
9. *Le lys dans la vallée*.- H. de Balzac (1835).
10. *La Confession d'un enfant du siècle*. A. de Musset (1836).
11. *L'éducation sentimentale (I)*.- G. Flaubert (1843).
12. *Madame Bovary*.- G. Flaubert (1857).
13. *Raphaël*.- A. de Lamartine (1849).
14. *Indiana*.- George Sand (1849).
15. *Dominique*.- E. Fromentin (1859).

I.2. METODOLOGIA.

No es posible un acercamiento coherente a la novela en cualquiera de sus aspectos sin acercarnos primero, al menos brevemente, a las teorías, escuelas y tendencias ya existentes, con sus respectivos métodos. Sólo así podremos elegir el método crítico adecuado para realizar el análisis de las obras concretas que hemos seleccionado de acuerdo con el objetivo de este trabajo.

Para llegar a un conocimiento suficientemente profundo de la crítica actual no basta con conocer una a una las grandes corrientes críticas surgidas en los últimos años, en un intento de dar una visión diferente de la literatura frente a aquélla presentada por la crítica positivista. Ese sería un conocimiento incompleto por ser fragmentario. Algunos críticos han tomado conciencia de la necesidad de llegar a una totalidad: Jean Rousset es uno de ellos.

Como sucede siempre que se intenta algo nuevo, la crítica de Rousset cae en algunos errores, incoherencias y olvidos; pero no cabe ninguna duda sobre su gran aportación a la crítica literaria como consecuencia de su actitud de apertura. Tanto es así que, en lugar de detenernos exhaustivamente en cada corriente crítica, hemos decidido abordar los distintos métodos críticos desde la perspectiva del mismo Rousset.

En efecto, Rousset va a unir dos corrientes; dejando a un lado a los que creen en el determinismo del texto, sigue a los que practican un *análisis inmanente de la obra, de sus temas y funciones*. Lejos de hacer de la obra literaria la simple verificación de los temas ideológicos de una determinada filosofía, lejos de introducir relaciones de dependencia entre la literatura y la ideología, Rousset pretende *llegar a un cierto sentido basándose en la forma*. Su método representa la unión de dos de las corrientes críticas más importantes del momento: el *estructuralismo* y la *crítica temática*, sin descuidar tampoco la visión propia de la crítica sociológica o marxista.

La crítica psicoanalítica y temática puede aportar mucha luz al estudio del personaje de la novela si evita el ceder a la tentación de un determinismo fácil.

Una gran parte de la crítica tradicional se ha acostumbrado a considerar al *personaje* de novela como una suma de experiencias vividas o proyectadas; con otras palabras, como dice Bourneuf²: "una amalgama de las observaciones y virtualidades de su autor: aventuras emprendidas o abortadas, posibilidades inexploradas, sueños, frustraciones, recuerdos, en suma, una proyección de todos los yo que jamás vieron la luz". Por eso, los novelistas de entreguerras multiplicaron las declaraciones sobre la *autonomía del personaje* de la novela con respecto a su creador.

Es lo que Roger Caillois³ llama la "rebelión de la criatura de ficción contra su demiurgo".

Estas declaraciones no han sido obstáculo para que la crítica prosiga sus investigaciones genéticas e intente seguir la evolución del pensamiento de los creadores a través de sus criaturas en un momento en que dos disciplinas -la sociología y el psicoanálisis- colaboran con la crítica literaria. Así, pocas novelas significativas están desprovistas de tesis implícitas o explícitas.

El objeto del psicoanálisis es *descubrir lo latente debajo de lo manifiesto* sin caer, por supuesto, en simplificaciones excesivas. Jean Delay⁴ dice que la relación autor-personaje es una relación de interpsicología análoga a la que existe entre paciente y médico. El autor toma conciencia de su propio yo gracias a esta relación. Frente a esta opinión, Jean Starobinski subraya que analizar la obra no es "descifrar los símbolos en una dirección regresiva", sino que es "una manera de anticiparse"⁵; "lejos de constituirse únicamente por influencia de una experiencia original o una pasión anterior, la obra podría considerarse como un acto original o punto de ruptura en el que el individuo, que ya no sufre su pasado, trataría de inventar con su pasado un porvenir imaginario, una configuración fuera del tiempo".

Los estudios de los formalistas rusos de la década de 1930 y los hallazgos de la lingüística estructuralista (Todorov, Jakobson, Genette, Barthes) contemplan toda obra literaria como *un sistema particular de expresión y de significación*. Al centrarse en la exclusiva comprensión del texto, desechando cualquier referencia exterior a él (un sistema de signos va construyendo frase a frase a los personajes), corren el riesgo de reducir la existencia de los hechos traducidos por un discurso a las modalidades mismas de ese discurso y la realidad de una narración a la de los métodos destinados a dar razón de ella.

No se puede olvidar que el lenguaje corriente supone el uso de los objetos, mientras que la literatura consiste en un proceso de designación de esos objetos en calidad de seres.

Esos seres o personajes forman parte, a su vez, de una sociedad a la que se oponen violentamente o a la que permanecen indiferentes. Así, los críticos marxistas como Goldmann se basan en la hipótesis de que existe una rigurosa homología de estructura entre una forma literaria y el medio social en el que ha surgido; con lo que se corre también el riesgo de olvidar una obra importante de una época porque su estructura no parece coincidir con la del conjunto del grupo.

Cuando se habla de *personaje como portavoz del autor* hay que ir más allá de la reconstrucción anecdótica de la biografía, el

descubrimiento de las fuentes literarias o históricas y el análisis superficial de las ideas; siendo imprescindible tener bien presente que toda obra literaria se compone de *contenido* o acervo de sentimientos y pensamientos que encierra una obra literaria y de *forma* o conjunto de materiales lingüísticos que constituyen la obra literaria.

I.2.1. EL MÉTODO CRÍTICO DE JEAN ROUSSET. EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS.

Un estudio minucioso de la principal obra teórico-práctica de Jean Rousset: *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* y, en especial, el contraste de los conceptos teóricos de *literatura y crítica*, que Rousset expone, con su respectiva *praxis*, es decir, con su aplicación metodológica, nos ha llevado a profundizar en este nuevo método crítico, llegando, finalmente, a una valoración del mismo que nos permite aplicarlo de modo realista a nuestro trabajo, desarrollando y completando aquellos aspectos en que se muestra insuficiente.

Comenzamos por *delimitar el campo ideológico* de J. Rousset, apoyándonos en las declaraciones que él mismo hace al comienzo de su "Introduction". A la vez que cita las corrientes críticas

de las que se siente más próximo, explica detalladamente qué le une o separa de cada una de ellas:

- "Marcel Raymond m'a le premier montré la voie: la tâche du critique est d'accompagner et de restituer les jaillissements d'une sensibilité poétique en faisant au poète et au langage poétique une confiance totale"⁶.

. Lo que equivale a descubrir la posibilidad de una lectura doble que se ocuparía de la existencia del autor en contacto con las cosas y de su "elaboración" concreta en las palabras.

- "Puis sont venus, après Charles Du Bos, dont l'essai sur le "milieu intérieur" chez Flaubert est une des chartes de la critique moderne en France, après Albert Béguin et son grand livre sur *L'âme romantique* (...) Gaston Bachelard, Georges Poulet et Léo Spitzer, et enfin, à côté d'eux ou à leur suite, Gaëtan Picon, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard, dont les leçons, si diverses en apparence, finissent à mes yeux pour se rencontrer toutes au même carrefour"⁷

. Según esta confesión, aparece clara la influencia de la crítica temática y psicoanalítica en Rousset. Pero, a pesar de la unión que Rousset dice hacer de todas estas corrientes, se adivina, si analizamos los comentarios que siguen, que no todas ellas han influido en él de una forma total ni de igual modo.

- "Gaston Bachelard, grand maître des rêveries, met l'accent sur la fécondité de vie et des *métamorphoses de l'imagination*, fonction centrale et irremplaçable en poésie (...) Admirable et heureux interprète, parce qu'il sait rêver jusqu'au bout les rêveries de ses poètes. Bachelard se soucie davantage de *l'imagination universelle*, celle de tous et de chacun, que de *l'univers imaginaire propre à un poète*".

. Algunas expresiones claves como "rêveries", "métamorphoses de l'imagination", "univers imaginaire", han sido incorporadas al vocabulario específico de Jean Rousset.

- "Avec Georges Poulet, toute l'attention (...) se tourne vers l'activité spirituelle du sujet créateur, *conscience intime et solitaire qui fonde et justifie une oeuvre* (...) Cette sensibilité extrême à "l'espace du dedans", à l'intériorité de la littérature, agira sur l'analyste des formes comme un indispensable avertissement à éviter certaines tentations: l'extériorité, la réduction des formes à des techniques, l'inventaire stylistique, le recensement anonyme, le passepartout pris pour une clé, rien ne devrait nous intéresser qui ne fût lié à la *subjectivité créatrice*".

. Rousset se apropia el análisis penetrante de la conciencia del escritor, es decir, la interioridad, pero añade algo muy importante que Poulet olvida ("Georges Poulet porte peu d'intérêt à l'art, à l'oeuvre en tant que réalité incarnée dans le langage"). Rousset añade el interés por las *estructuras formales* como inseparables de la "sensibilité", y por eso se vuelve hacia Marcel Raymond ("parce qu'il lui importe

de saisir un langage et un déploiement formel autant qu'une sensibilité") y hacia Léo Spitzer: "ce grand philosophe nous donne des modèles d'études stylistiques établies sur *l'union du mot et de la pensée*".

Se ve cómo, paso a paso, Rousset va tomando de cada corriente crítica algo que va a completar con la siguiente. Se trata de una actitud de apertura "crítica" a toda crítica para apropiarse sus aportaciones e intentar superar sus carencias.

Este conjunto de influencias determina en Rousset una concepción particular de la existencia humana que viene reflejada en *su concepción del escritor*:

Hacer y, haciendo, hacerse: es la ley de la existencia humana y también la del escritor. En ningún momento la conciencia de sí es conocimiento y posesión absolutos de sí: el escritor, como todo hombre, continúa escribiendo para encontrarse. La ideología de Rousset está de acuerdo con Charles Mauron cuando ve en la creación literaria un acto específico de "auto-análisis", por el cual el yo aprehende y, de cierta manera, trasciende el mundo de sus pulsiones internas.

El querer escribir no se comprende a partir de un voluntarismo. Escribir no es la determinación ulterior de un querer primitivo. El escribir despierta, al contrario, el sentido de la voluntad: libertad, ruptura con el medio de la historia empírica

en vista de un acuerdo con la esencia escondida de la empiria, con la pura historicidad. Querer escribir y no deseo de escribir.

La escritura no es para el escritor un medio de expresión, sino el lugar mismo de su pensamiento. De este modo, definir la literatura es definir toda una concepción del hombre.

"L'écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose, il écrit *pour se dire*, comme le peintre pour se peindre"¹⁰. Tal es la concepción de Rousset.

A pesar de los numerosos intentos realizados para hallar una definición convincente y universalmente válida de literatura, aún no se ha encontrado.

Rousset, a lo largo de toda la Introducción que precede a *forme et signification*, va explicando su concepción de la literatura comparando su visión con la de otros críticos anteriores o contemporáneos, para llegar, al final de dicha Introducción, a una definición bien precisa de lo que él entiende por literatura.

Desde su primera página Rousset parte de la unión entre forma y significado como base de la literatura: "L'art réside dans cette solidarité d'un univers mental et d'une construction sensible, d'une vision et d'une forme"¹¹.

Rousset une la "nature du fait littéraire" al "rôle dans l'art de cette fonction capitale, l'imagination" sobre la cual "les incertitudes et les oppositions abondent"¹².

Esta noción de una imaginación que produce la metáfora es para los críticos un simple "concepto operatorio" ingenuamente utilizado. Rousset se propone acabar con esa ingenuidad técnica, transformando el "concepto operatorio" en un "concepto temático".

A continuación, Rousset analiza la obra literaria desde el punto de vista del lector, desde el punto de vista del escritor y, finalmente, del crítico.

Desde el punto de vista del lector, la función de la obra literaria se define por los efectos que produce en el lector:

"Entrer dans une oeuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'oeuvre véritable se donne à la fois comme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction. L'oeuvre est tout ensemble une fermeture et un accès, un secret et la clé de son secret (...) Lecteur, auditeur, contemplateur, je me sens instauré, mais aussi nié: en présence de l'oeuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et vit habituellement. Entraîné dans une métamorphose, j'assiste à une destruction préluant à une création"¹³.

Según esto, ponerse en contacto con la obra literaria es romper con el estado existente, cambiar todas nuestras perspec-

tivas para llegar a una creación que refleja la presencia de un espíritu en una forma.

Desde el punto de vista del escritor, la ruptura es la misma. Pero para que se produzca la obra debe haber una "disjonction du vécu et de l'expression"¹⁴. El escritor debe salir de la vida, "vivre dans son cerveau", en la sensibilidad de su imaginación; concentrarse en un solo punto, dejando a un lado los elementos dispersos de su personalidad, para que se ponga en marcha esa sensibilidad particular. De este modo, y siempre desde el interior, el escritor realiza toda una serie de búsquedas formales: "Il n'y a de forme en art que vécue et travaillée de l'intérieur".

La creación para Rousset no es algo mecánico:

"Création n'est pas fabrication. Loin d'être un passage du dedans au dehors, du sujet à l'objet, elle doit nous apparaître comme une démarche toujours intérieure, qui ne recourt aux matériaux et aux techniques, aux moyens du langage et aux formes naturelles que pour les intérioriser. Mais nous savons aussi que cette création ne peut se passer de ces matières et de ce langage qui participent à sa genèse"¹⁵.

En el hecho literario, el lenguaje es uno con el sentido. De ahí, surge el "drame de l'exécution"; en la obra el pensamiento no se disocia del lenguaje que él inventa para pensarse:

"L'expérience s'institue et se développe à travers les formes. L'artiste ne connaît pas d'autre instrument de l'exploration et de l'organisation de soi-même que la composition de son oeuvre"¹⁶.

Rousset no cesa de repetir esta idea: la obra es para el sujeto creador un medio de revelarse a sí mismo:

- "L'oeuvre est donc pour l'artiste un instrument privilégié de découverte"¹⁷.
- "Tout artiste porte en lui un secret que la création a pour but de lui révéler"¹⁸.
- "L'artiste vit son oeuvre, vit dans son oeuvre, et c'est sans doute ce qu'il vit avec le maximum d'intensité"¹⁹.

Según esto, la literatura significa para Rousset algo muy distinto de lo que significa para los críticos estructuralistas. G. Genette considera la obra literaria en primer lugar como

"un texte, c'est-à-dire comme un tissu de figures où le temps de l'écrivain et celui du lecteur lisant se nouent ensemble et se retordent dans le milieu paradoxal de la page et du volume. Ce qui entraîne que la question essentielle n'est plus aujourd'hui celle de l'écrivain et de l'oeuvre, mais celle de l'écriture et de la lecture. (...) Tout livre, toute page est à sa façon le poème de l'espace et du langage, qui se joue et s'accomplit sous le regard de la lecture"²⁰.

Asimismo, para Roland Barthes

"La littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes: son être n'est pas dans

son message mais dans ce "système". Et par là-même, la critique n'a pas à reconstituer le message de l'oeuvre mais seulement son système"²¹.

Rousset comprende estas definiciones, pero se da cuenta de que la literatura desborda la concepción restrictiva de la estructura literaria. Sin embargo, Rousset tampoco está totalmente de acuerdo con:

- J.-P. Richard: "(La littérature) apparaît désormais comme une expérience, ou même comme une pratique de soi, comme un exercice d'appréhension et de genèse au cours duquel un écrivain tente à la fois de se saisir et se construire"²².
- G. Poulet: "La littérature est un monde entièrement imaginé. C'est le résultat très pur de l'acte par lequel, en transmuant ses objets en pensée, l'écrivain a fait s'évanouir tout ce qui n'est plus celle-ci. Reste donc une pensée"²³.
- Ch. Mauron: "(La littérature) est ce mouvement permanent d'échappement, de transcendance par rapport à la contingence et à la pesanteur originelles des circonstances, mouvement incarné dans l'ouverture et la disponibilité d'un langage dont le sens continue à se nourrir lorsqu'il est repris d'homme à homme, de génération à génération au cours des âges"²⁴.

Para Rousset la obra es, como para Doubrovsky²⁵, el lugar de encuentro de un ser que se busca, se encuentra, se pierde en una sucesión de signos a los que da vida sobre las páginas. El encuentro sólo es posible a un cierto grado de valor estético,

es decir, de "profondeur" y de riqueza de significaciones humanas. El valor estético no puede nunca residir en la simple organización interna y en la utilización del lenguaje según los cánones de la Belleza, sino que *envía obligatoriamente a la realidad humana que el lenguaje expresa.*

Guy Michaud²⁶ considera, en esta línea, que para que se dé el nacimiento de una obra literaria es necesario que exista en el escritor un "tema latente" más o menos consciente, un estímulo que desencadene el tema y la escritura.

Jean Rousset elabora su propia definición de literatura, a partir *de la unión entre forma y significación*, inherentes a toda creación:

"... la définition de l'oeuvre d'art: l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires"²⁷.

Una vez analizadas las funciones de la literatura desde el punto de vista del escritor y del lector, Rousset aborda el problema de *la crítica*.

Comienza por hacer una distinción entre "le lecteur mimétique" y "le lecteur complet".

El primer lector se instala en la obra para "épouser les mouvements d'une imagination et les dessins d'une composition (...) Il revit (l'oeuvre) pour en dégager la composition, il l'explore pour la montrer"²⁸. Pero si no encuentra nada que pueda ser ensoñado, si el texto, en lugar de construirse, se deshace bajo su mirada, el contacto queda roto. Cuando el lector crítico no puede penetrar en la obra se convierte en un juez que pronuncia juicios carentes de objetividad. Rousset acusa a la mayoría de los críticos actuales de actuar como ese lector mimético: "La plupart d'entre nous, en ce siècle qui n'a d'autre vérité que l'expérience intime de chacun"²⁹.

Por otra parte, el "lecteur complet", es decir, el crítico auténtico, según Rousset, tendrá una actitud totalmente distinta: "... tout en antennes et en regards, lira donc l'oeuvre en tous sens, adoptera des perspectives variables"³⁰.

Como decía Marcel Raymond, "la tâche du critique est d'accompagner et de restituer le jaillissement d'une sensibilité poétique, en faisant au poète et au langage poétique une confiance totale"³¹.

A continuación, Rousset expone su concepto de crítica en el que se apoya toda una metodología para estudiar la obra literaria.

La misión del crítico está, como se desprende de la definición que Rousset da de literatura, en *aunar la forma y la significación para una comprensión total de la obra*: "Est-il possible d'embrasser à la fois l'imagination et la morphologie, de les sentir et de les saisir dans un acte simultané? C'est ce que je voudrais essayer (...) La fin poursuivie, c'est bien cette *compréhension simultanée d'une réalité homogène dans une opération unifiante*"³².

Esta es la función de la crítica. Sin la operación del crítico, la obra corre el riesgo de no ser comprendida, pero esto no significa que la crítica sea indispensable a la existencia de la obra:

"C'est le paradoxe de la critique, et peut-être son drame: l'oeuvre a besoin de la critique, c'est-à-dire d'un regard qui la pénètre, mais la critique tend à se constituer en oeuvre de l'oeuvre, en au-delà de l'oeuvre, où l'oeuvre est tout entière sauf sa présence"³³.

El crítico aparece como "le médiateur nécessaire entre les deux univers distincts du créateur et du contemplateur"³⁴. Su misión será la de clarificar la obra descubriendo cómo se ha realizado en el escritor el trabajo expresivo para llegar a mostrar las significaciones claras de la obra. Es la misma función que Doubrovsky reconoce, con la diferencia de que este último crítico da prioridad a la búsqueda de las significaciones.

La unión de *Forme* y *Signification* se explica porque la forma es la materia irradiando su propio sentido. El sentido está contenido totalmente en las palabras, pero no es dado entero a la vez. Según Rousset, conciencia estructurante y conciencia fabricante no son idénticas: la segunda es sólo una manifestación de la primera, es "le travail volontaire et lucide" que sirve simplemente de revelador de una intención más profunda, que se busca y se expresa siempre imperfecta y fragmentariamente, a través de él. Es lo que Rousset ha comprendido perfectamente cuando estudia la relación de las estructuras imaginativas y de las estructuras formales:

"Aux structures de l'imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles. Les mêmes principes secrets qui fondent et organisent la vie sous-jacente d'une création, organisent aussi la composition. Principes secrets: la composition, l'action sur les formes, les parties de présentation, les choix techniques eux-mêmes sont commandés par les forces et les suggestions implicites qui gouvernent obscurément l'artiste au travail"³⁵.

De esto se deduce que la aproximación *psicoanalítica* a las obras es uno de los medios legítimos de investigación pero no el único; de ahí su abuso cuando pretende, sin tener los debidos medios, de manera simplicista, restituir el hipotético inconsciente de un autor muerto hace siglos.

Asímismo, la *crítica positivista* se limita a estudiar la génesis de la obra o a comparar fragmentos de obra y trozos de vida desligados de su contexto. Para ella, la obra "emana" de la vida, lo que desemboca necesariamente en una concepción de la literatura-reflejo. Luego, la literatura desaparece, porque si no hay subjetividad no hay literatura, ya que literatura es "la subjectivité institutionalisée" (R. Barthes).

Rousset comprende perfectamente la necesidad que tiene la crítica de un sistema coherente que permita comprender cómo una obra imaginaria armoniza con lo más profundo de la vida real (la del escritor y la nuestra).

El sentido de una obra será su "apariencia total", es decir la totalidad de sus apariencias. La percepción crítica correcta será aquella que tome a la obra a la vez en su *unidad* y en su *totalidad*. Se tratará de comprender las partes por el todo que forman, y el todo, no como una suma, sino como una síntesis de las partes unidas entre sí.

Todos los nuevos críticos están de acuerdo:

- S. Doubrovsky: "Unidad, totalidad y coherencia es la divisa de la nueva crítica"³⁶.
- J.P. Richard: "La critique moderne mérite... le titre de totalitaire. Entendons qu'elle vise à ressaisir l'oeuvre... dans sa totalité, c'est-à-dire à la fois dans son unité et dans sa cohérence.

C'est une critique des ensembles, non des détails"³⁷.

- R. Barthes: La crítica debe asumir "sa nature de langage à la fois cohérent et total"³⁸.

Podríamos encontrar otras citas análogas en muchos críticos. Todas ellas apoyan la definición que da Rousset de lectura:

"La lecture féconde devrait être une lecture globale, sensible aux identités et aux correspondances, aux similitudes et aux oppositions, aux reprises et aux variations, ainsi qu'à ces noeuds et à ces carrefours où la texture se concentre ou se déplie"³⁹.

Rousset va contra el "neo-platonismo" de la crítica tradicional que antepone la Idea a una obra que se limitaría a expresarla. Pero Rousset no olvida que si la creación por "la forme féconde en idées" (Valéry) no es pura transparencia de la expresión, es sin embargo y simultáneamente revelación. Crear es revelar, dice Rousset, que no vuelve la espalda a la crítica clásica. La comprende y dialoga con ella:

"On voit se concilier d'une certaine manière l'ancienne et la nouvelle esthétique, ce secret préexistant pouvant correspondre à l'Idée des Renaissants, mais détachée de tout néo-platonisme"⁴⁰.

Esta búsqueda de la *unidad significativa*, bajo la irreductible apariencia de lo diverso, no corresponde sólo, en el campo de la crítica literaria, a una necesidad teórica, sino a una exigencia práctica.

Para "relier les parties au tout" la crítica debe seguir una metodología precisa. Se propondrá, en primer lugar, la puesta en evidencia, en el objeto considerado, de *estructuras*, es decir de una cierta articulación interna de modo que las partes sólo se comprendan por la totalidad que forman. Pero el problema surge cuando se quiere pasar de la teoría a la práctica. Vemos entonces cómo los diversos tipos de lectura eligen estructuras preferenciales. No es igual que interroguemos un texto como historiadores, sociólogos, psicólogos o estilistas, ya que cada una de estas aproximaciones cambia la estructura del todo.

En toda obra hay convergencia de todos los niveles significantes de lo humano; hay significaciones estéticas, psicológicas, sociológicas, etc... Diversas corrientes críticas se han ocupado de cada uno de estos aspectos, pero ninguna ha sido capaz de integrarlos.

Para comprender mejor el nacimiento del pensamiento de Rousset resumiremos brevemente las dos corrientes críticas principales, que serán la base de su método crítico: una crítica interesada

en la "conscience" del autor y la otra interesada por las formas en sí mismas.

Al primer grupo pertenece la crítica de Maurice Blanchot y Marcel Raymond que lleva, de imagen en imagen, hasta la "sensation"; la crítica de J.P. Richard, próximo a la vez de las fuentes genéticas y de las realidades sensibles, que intenta descubrir, más allá de las obras, su contacto con las cosas, ciertas estructuras interiores. La crítica psicoanalítica marginal de Gaston Bachelard que muestra por su ley de los cuatro elementos cómo se "matérialise l'imaginaire". La crítica de Charles Mauron que quiere conectar nuestra inteligencia con las obras literarias descubriendo en los textos redes de asociaciones o agrupaciones de imágenes obsesivas que serían la fuente de la personalidad del escritor. La crítica temática de Poulet que trata de poner de relieve en un texto una red organizada de obsesiones.

Por otro lado, se produce el paso de una crítica de contenido a una de formas que considera la obra como un sistema de funciones y que trabaja a la luz de Lévi-Strauss, Saussure, los formalistas rusos y los lingüistas europeos contemporáneos (Jakobson, Hjelmslev, Benvéniste) y cuya doctrina se resume en esta frase:

"... la littérature n'est qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes (...) Et par là même, le critique n'a pas à reconstituer le message de l'oeuvre, mais seulement son système".

Según esto, la crítica sólo puede estudiar formas y su organización, las estructuras significantes y su funcionamiento.

Consideramos que la obra es un objeto-sujeto, *el soporte objetivo de una intención subjetiva*. Y sólo ella permite coger el sentido y la articulación propios. El significante no puede nunca ser separado del significado, y lo literario de lo existencial.

Rousset dice que el arte no es nunca un "artisanat", a pesar de ser uno de los críticos que más se ha interesado por las formas y las estructuras literarias ha sabido comprender la esencia de la literatura:

"Gardons-nous de la tentation qui mènerait à concevoir la création sur le mode mécanique ou artisanal; création n'est pas fabrication"⁴¹.

La nueva crítica habla de la coherencia y no de la unidad de las obras. Hay diversos tipos de coherencia, como acabamos de ver, según el nivel de significación en el que nos detengamos: Barthes da primacía a una coherencia de tipo formal; Mauron a una coherencia de tipo afectivo inconsciente... El problema está, como ha sabido ver Doubrovsky⁴², en saber "comment relier entre elles les vérités, réelles et contraires de chacun". Lo ideal sería yuxtaponer las distintas perspectivas para llegar a una verdad total; superponer estructuras parcialmente diferentes para

llegar a una estructura global y a una coherencia entera. G. Michaud proclama la necesidad de esta unión:

"Il faut explorer les richesses invisibles et pas s'en tenir à la surface; l'amateur, armé de la seule intuition, se sait trop faible. Il lui fait appeler à lui des guides expérimentés et sûrs: chacun étudiera ce qui lui est familier: la psyché de l'auteur, son imagination, la société d'alentour, l'écriture, le visage... ensemble ils découvriront, à travers cette oeuvre microcosme, la projection de l'univers. Voilà ce qu'exige l'oeuvre littéraire si l'on ne veut pas la trahir: une complète soumission et une attention scrupuleuse, pour laquelle les plus savants ne seront pas de trop, à condition de s'unir, constituant ainsi cette science de la littérature"⁴³.

De ello se deduce la necesidad, primero, de unión y colaboración y, luego, de síntesis de todos los descubrimientos. Se trataría de una "connaissance de la littérature" a la vez externa e interna, objetiva y subjetiva. Pero si se unen sin más las distintas perspectivas se corre el riesgo de ver a la vez las seis caras del cubo. Lo principal es que el sentido elegido integre la mayor parte posible de significaciones, incluso, si puede, la totalidad. Esto es lo que Rousset intenta llevar a cabo; a la coherencia formal de Barthes reprocha el dejar escapar la dimensión transcendente del lenguaje literario; a la coherencia psicoanalítica de Charles Mauron, el que la rigidez de su concepción excluya toda posibilidad de comprender las variaciones y el desarrollo propio de los temas, privando a la obra del sentido que adquiere para su devenir; a G. Poulet, su única

preocupación por descubrir las presencias significativas y las obsesiones del autor; a Goldmann, el considerar la obra de arte como la sola expresión en un lenguaje específico de una "visión del mundo", sin comprender la especificidad de la literatura.

Rousset considera, al menos teóricamente, que no hay que rechazar ninguna ayuda que las diversas ciencias humanas puedan aportar sobre los diversos significados de la expresión literaria. Todas las significaciones son verdaderas pero no pueden articularse inteligiblemente unas a otras ni recortarse en su objeto. Rousset intenta unir el *mayor número de sentidos posibles* sin rechazar nada, ni siquiera la historia literaria:

"Je la tiens pour indispensable dès qu'on s'attaque aux oeuvres du passé, mais comme prolégomène et garde-fou; elle n'est qu'un moyen au service de la critique et de l'interprétation (...) L'histoire, l'érudition, la biographie des oeuvres doivent être pratiquées et utilisées, mais à leur place et à leur rang de sciences auxiliaires"

Se trata de un *universalismo* de principios y de método. Leer una obra es para Rousset "existir" por esta obra; si se aborda con ideas preconcebidas no llegaremos a vivirla. Como dice Michaud:

"Nous devons aborder une oeuvre comme l'explorateur une île inconnue, avec le désir d'y vivre une vie nouvelle et la passion de la découverte".

Rousset se apoya, ante todo, para su método crítico en las exigencias de toda obra literaria: penetrar en la obra y, a la vez, separarse de ella, darle forma de arte. Se trata de responder a esta exigencia que corresponde en el lector a un doble placer, el placer poético que nace del ritmo interno (*signification*) y el placer estructural, estético, que nace del ritmo externo, de la forma y de sus proporciones (*forme*).

Al unir la forma literaria a la acción de un escritor, a la operación de un pensamiento que se busca en la escritura, Rousset va contra los hábitos del lenguaje corriente y contra las supervivencias de una estética dualista que separaba concepto y realización, es decir, experiencia y forma.

Otros críticos han intentado también unir la forma y el contenido, pero siempre desde otra perspectiva.

R. Barthes⁴⁵ dice:

"Je me suis toujours intéressé à ce que l'on pourrait appeler la responsabilité des formes. Mais c'est seulement à la fin de *Mythologies* que j'ai pensé qu'il fallait poser ce problème en termes de signification, et depuis, la signification est ma préoccupation essentielle. La signification, c'est-à-dire l'union de ce qui signifie et de ce qui est signifié; c'est-à-dire encore: ni les formes ni les contenus, mais le procès qui va des uns aux autres".

Goldmann ha intentado unir una forma a un contenido (la visión de una clase política) pero la explicación es incompleta en la medida en que la misma unión, es decir, la significación, es pensada entre dos términos, el uno histórico y el otro literario, se postula una relación de analogía de manera que la significación es sólo un determinismo disfrazado.

El mismo Genette⁴⁶:

"Rien n'oblige donc le structuralisme à se confiner dans des analyses de "surface", bien au contraire: ici comme ailleurs, l'horizon de sa démarche est bien l'analyse des significations".

Rousset aparece en la juntura de la crítica temática y de la crítica formalista, ya que *su formalidad consiste en captar significaciones a partir de las formas*. Todo ello encaminado a vivir la obra en su infinita complejidad, o restituir a la obra su riqueza y su dinamismo, hasta llegar a su misma esencia.

Rousset desarrolla en su "Introducción" a *Forme et signification* una serie de puntos que, reunidos y debidamente ordenados, reflejan la visión que Rousset tiene de la práctica literaria.

En primer lugar, hay que aclarar que Rousset *no sigue siempre un método estricto*, sino que, de acuerdo con los problemas que

la obra plantea, va a utilizar el método que considere más apropiado:

"Si l'oeuvre est principe d'exploration et agent d'organisation, elle pourra utiliser et recomposer toute espèce d'éléments empruntés à la réalité ou au souvenir, elle le fera toujours en fonction de ses exigences et de sa vie propre"⁴⁷.

Como dice Balzac: "à chaque oeuvre sa forme". El crítico no sabe de antemano lo que va a encontrar al final de la operación:

"L'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse. Le lecteur demeurera disponible, mais toujours sensible et aux aguets, jusqu'au moment où surgira le signal stylistique, le fait de structure imprévu et révélateur. (...) Les voies d'approche sont aussi libres et diverses que peut l'être l'invention de l'écrivain"⁴⁸.

El que hace el estudio es el que decide qué sección va a examinar y qué perspectiva va a tomar, por lo tanto, qué sentido piensa darle; aplicando un encasillado que es el suyo y el de su tiempo tiene la sensación de modelar como arcilla una materia maleable en todos los sentidos. Pero se corre el riesgo de inventar, de ahí la necesidad de atenerse a los hechos que imponen su consistencia y sus contornos a las obras singulares y de tomarlas en lo que tienen de concreto y circunscrito, es decir, en sus

evidencias formales, a través de las cuales se dirigirá uno hacia el sentido.

Para Rousset forma y significación van siempre juntas, luego la lectura deberá reunir ambas:

"Et s'il n'y a d'oeuvre que dans la symbiose d'une forme et d'un songe, notre lecture s'appliquera à les lier conjointement en saisissant le songe à travers la forme"⁴⁹.

De este modo, la forma es lo primero que el crítico debe aprehender, pero una forma tal como Rousset la define:

"J'appellerai "structures" ces constantes formelles, ces liaisons qui trahissent un univers mental et que chaque artiste réinvente selon ses besoins"⁵⁰.

Otro punto importante que Rousset señala es la necesidad de considerar la obra en su totalidad simultánea:

"La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques; c'est alors que jaillissent les surprises heureuses et que l'oeuvre émerge sous nos yeux"⁵¹.

Hay que ver la obra en su progresión; así, se tendrá cuenta de las relaciones de anterioridad o de posterioridad de una figura o de una situación en relación con las que le rodean, de los momentos de aparición o de desaparición de un motivo, de la ausencia o acumulación de datos, de las preparaciones que anuncian, de vueltas atrás que evocan y, por supuesto, de los empleos posibles de la memoria o de la espera del lector. Es la actitud del "lecteur complet", del que ya hemos hablado, siempre atento para distinguir "des parcours formels ou spirituels, des tracés privilégiés, des trames de motifs ou de thèmes qu'il suivra dans leurs reprises et leurs métamorphoses". A través de ellos llegará a los "thèmes" insistentes que señalan una pista de la "rêverie" y que pueden ser a la vez "schèmes formels" por la función que les es asignada en la organización general. Todo ello debido a la correspondencia que existe entre las estructuras de la imaginación y las estructuras formales.

Por citar un ejemplo tomado de los ensayos de Rousset: en *Madame Bovary* el motivo de las ventanas y de las "vues plongeantes"⁵² constituye a la vez un tema importante de la "rêverie" flaubertiana, un esquema morfológico, un medio de articulación; y, probablemente, ese motivo importante haya escapado a la voluntad constructora y a la conciencia clara de Flaubert. Lo mismo sucede con "l'écran séparateur" que desempeña un papel decisivo en todas las principales escenas del teatro de Paul Claudel.

Rousset identifica su método crítico con el expuesto por J.P. Richard en la Introducción de su *Univers imaginaire de Mallarmé*:

"La forme isolée -tel sonnet, quatrain, distique, poème en prose de Mallarmé- se trouve d'abord noyée dans une sorte de continuité insignifiante qu'est l'oeuvre de Mallarmé, mais cette absorption permet finalement de comprendre et de justifier la forme qu'elle paraissait abolir, en en découvrant intérieurement, et sur d'autres plans du vécu, la nécessité"⁵³.

Se trata de restituir la obra latente para mejor aprehender la obra concreta; se abandona el universo formal para hallarlo mejor.

Sin embargo, Rousset no deja de señalar la diferencia esencial entre su método y el de Richard:

"C'est au monde imaginaire du poète, à l'oeuvre latente qu'il s'intéresse d'abord, plutôt qu'à sa morphologie et à son style"⁵⁴.

Rousset declara su preferencia por una interpretación que comienza por una experiencia formal que trataría de vivir y de sentir la obra bajo sus especies sensibles a través de los recursos de su lenguaje. En efecto, la forma es la primera que se presenta a la vista del lector.

Resumiendo, las ideas en las que se basa la metodología de Rousset son, con todo lo que ellas implican:

1. Cada obra exige un método determinado.
2. Toda obra debe estudiarse en su *totalidad simultánea*, su unidad, su armonía. Se trata de un organismo independiente.
3. Forma y significación van íntimamente unidas en la obra, es decir que la estructura del inconsciente y la de la obra coinciden, pero es la forma la que conduce al mundo imaginario.

Siendo la obra literaria sucesiva y temporal, estando ligada su existencia a una actividad de la memoria y de la inteligencia que la realiza, la primera tarea del que lee un libro será reconstruir una unidad que se oculta en la sucesión haciéndose contemporánea de ella.

En un primer momento, se trata de descubrir las diferentes *estructuras constitutivas* de la obra, que se dan como el producto de ciertas técnicas expresivas aplicadas a un cierto material. Rousset comprende que el método más apropiado para el análisis formal de las obras es el *estructuralismo*: la puesta en relación de las correspondencias y solidaridades internas y transmutación del fragmento por el grupo y del grupo por el todo, tratamiento unitario de los miembros dispersos y, finalmente, visión simultánea de un desarrollo sucesivo que superpone todas las fases de la serie temporal.

En segundo lugar, hay que llegar a la comprensión de los temas de la obra-sujeto. El método más apropiado es el *psicoanálisis* que da cuenta de la manera en que un hombre vive temáticamente su existencia en relación con los otros y con las cualidades sensibles de las cosas.

Este es el único método que lleva a comprender, con una cierta objetividad, no sólo la belleza formal, sino también las intenciones múltiples del autor.

El libro de Jean Rousset *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* y, sobre todo, la introducción metodológica que acompaña al mismo, ocupan sin duda un lugar importante en el discurso del método en crítica literaria por su intento de apertura a las principales corrientes críticas.

Sin embargo, tras examinar atentamente esta obra y antes de tomarla como base de nuestro método crítico, no podemos evitar el preguntarnos qué nos oculta esta apertura a la totalidad. Doubrovsky dice:

"Lorsqu'un critique a l'air de rendre hommage à tous les autres, il faut se méfier: comme l'ogre, c'est pour mieux les dévorer"⁵⁵.

Rousset nos presenta un nuevo método crítico. Estudiaremos las aportaciones e incoherencias que aparecen tanto a nivel teórico como a nivel de la praxis.

La gran novedad de Rousset es que no intenta simplemente una coexistencia pacífica de los lenguajes críticos, como se venía proponiendo hasta el momento (Barthes, etc...), sino que intenta establecer una crítica capaz de modificar su lenguaje en función de la obra que debe analizar.

No cabe duda de que la posición de Rousset es de equilibrio difícil. Siempre atento al fundamento unitario de la disociación, se aleja del peligro "objetivista" denunciado por Poulet. De esta manera su *concepto de estructura* no es puramente objetivo o formal, sino que en ella forma y significación permanecen unidas⁵⁶, sin por ello creer que esta relación se establece en una continuidad perfecta de modo que se pueda ir de una a otra sin peligro, como decía la crítica temática.

Rousset ha dado a la estructura un sentido nuevo; sin limitarse a la misma piensa que además de ella hay otras realidades formales de la obra, como los efectos de la primera, segunda y

tercera personas (estudiados en *La Princesse de Clèves*), la oposición entre el diálogo y el monólogo o los puntos de vista tomados por el autor o concedidos a sus personajes; y en este cruce es en donde nace la obra.

Rousset da también un nuevo sentido al tema de la crítica temática. En él, como en Richard, el tema es siempre transitorio: no es sólo un "passage" entre otros dos, sino que está siempre influido por el recuerdo del precedente. Por ello, la mayor parte de los análisis de Rousset revisten la forma de un trayecto continuo y lineal, ya que para él no basta con coleccionar temas sino que hay que establecer entre ellos una relación, hay que articularlos.

Rousset ha comprendido que la literatura no comienza con la ejecución, aunque la escritura sea esencial en literatura, sino que la literatura comienza con una experiencia sensible, es decir con la capacidad del escritor de organizar como tal en lenguaje, en escritura, su percepción de lo real. Pero Rousset, a la hora de analizar una obra, va a partir de la forma, ya que piensa como Barthes⁵⁷:

"Lorsque vous lisez un roman, vous ne consommez pas d'abord le signifié "roman" (...), ce que vous consommez ce sont les unités, les rapports, bref les mots et la syntaxe du premier système (qui est la langue française)".

Rousset considera, siguiendo los postulados del estructuralismo, que algunas funciones elementales del pensamiento más arcaico participan ya de la abstracción y que los esquemas y las operaciones del intelecto son quizá más "profundos" que las "rêveries" de la imaginación sensible, y que existe una lógica, una matemática del inconsciente que se refleja en la forma. De ahí la unión necesaria que debe establecerse entre forma y significación.

Examinaremos ahora *algunos problemas que estos principios teóricos plantean al llevarlos a la práctica.*

Hemos dicho que para Rousset la estructura es la unidad de una forma y de una significación. Pero, en sus ensayos, la forma de la obra, o la forma en tanto que obra, es tratada como si no tuviera origen, como si careciera de historia intrínseca. Ahí es en donde el intento de Rousset corre el riesgo del platonismo convencional que él rechaza. Queriendo proteger la verdad y el sentido internos de la obra contra un historicismo, un biografismo o un psicologismo, Rousset corre el riesgo de no estar atento a la *historicidad interna de la obra en sí*, a su relación con un origen subjetivo que no es simplemente psicológico o mental. Con la preocupación de dejar a la historia literaria en su papel de "auxiliar" de "prolégomène et garde-fou"⁵⁸ se corre el riesgo de descuidar otra historia, la del sentido de la obra misma.

Rousset comprende bien esta totalidad de una cosa y de un acto, de una forma y de una intención, esta totalidad que es el hecho literario como forma concreta, y para ello considera que "la démarche avant d'être unitaire, devra souvent se faire alternative. Mais la fin poursuivie, c'est bien cette compréhension simultanée d'une réalité homogène dans une opération unifiante"⁵⁹.

Derrida⁶⁰ dice que en *Forme et signification* lo geométrico o lo morfológico sólo es corregido por una mecánica, pero nunca por una energética. En efecto, se podría sentir la tentación de reprochar a Rousset, y a través de él al mejor formalista literario, de haber ignorado la fuerza confundiéndola con la cantidad de movimiento. Así, en los tres ensayos estudiados¹, Rousset dedica la mayor parte de su trabajo al análisis de la forma, es decir, a la búsqueda de una línea ("la grande ligne unie", "la ligne droite") que muestre la unidad de la obra, la totalidad de su movimiento. Y, sin embargo, el espacio consagrado a explicar la significación de esta estructura en relación con el universo mental del autor es mínimo; se suele reducir a una simple afirmación en el párrafo final del ensayo sin ninguna otra explicación. Sólo en Claudel, el estudio de ambos aspectos, forma y significación, se lleva a cabo de un modo paralelo.

¹ * N.B. Nos referimos a los capítulos destinados a *La Princesse de Clèves*, a *Madame Bovary* y al teatro de Paul Claudel.

Derrida llega a preguntarse si Rousset no se apoya teóricamente en la unión de la forma y del sentido únicamente para evitar el "abstractionisme" achacado al estructuralismo. Sin embargo, debemos reconocer que, frente al estructuralismo, tanto Rousset como Richard, creen en la textura, la simultaneidad es la verdad:

"La lecture qui se développe dans la durée, devra pour être globale, se rendre l'oeuvre simultanément présente en toutes ses parties"⁶¹.

Rousset plantea otro problema: a pesar de afirmar teóricamente la necesidad que tiene todo crítico de acercarse a una obra sin una idea preconcebida, Rousset, en algunos momentos, rechaza todo lo que no es inteligible a la luz del esquema "preestablecido" y percibido en su simultaneidad. Así, en su ensayo consagrado a Claudel, Rousset considera como "accidents de genèse" cada episodio, cada personaje de los que habría que constatar "son éventuelle indépendance"⁶² de acuerdo con el "thème central" o de "l'organisation générale de l'oeuvre".

Rousset debe concluir que los personajes de *L'Otage* están separados no por las circunstancias, sino "pour mieux dire" por "les exigences du schème claudélien"⁶³; Rousset debe desplegar toda su sutilidad para demostrar que en *Le soulier de satin* Cluadel no "se dément" y no "renonce" a su "schème constant"⁶⁴.

Rousset corre el riesgo de esconder el sentido en el acto mismo por el que lo descubre. Pensamos con Derrida⁶⁵ que Rousset, estructuralista en algunos aspectos, parece contradecir en otros la más original intención del estructuralismo: presentar ante todo la coherencia de cada totalidad en su propio nivel.

En la serie de artículos penetrantes que Rousset nos presenta, destinados a ilustrar su método, vemos cómo hay *un error frecuente*, el de tomar los medios por el fin y el de considerar que la crítica ha cumplido con su deber una vez hecho el análisis de la obra, sin pensar que eso es sólo una *preparación* a una segunda lectura comentada y viva que es una especie de creación. Quizá la razón de esto se encuentra en la dificultad de profundizar suficientemente en la gran cantidad de obras de diversos autores que Rousset analiza en *Forme et signification*. Rousset nos ofrece una serie de artículos a título de ilustración de sus teorías, y por ello intenta abarcar el mayor campo posible (novela, teatro...) para demostrar la rentabilidad de las mismas. *Descuida el estudio particular de cada obra*. Cada ensayo contiene un análisis minucioso de dos o tres aspectos claves para la comprensión de la obra, pero las conclusiones no existen o bien son muy precipitadas.

La relación existente entre el empleo de una forma determinada y la significación que a través de ella se expresa queda ampliamente demostrada. El problema se plantea cuando Rousset presenta

esta forma clave en la composición de la obra como un elemento clave también en la "rêverie" del escritor. En este caso, como ya hemos visto, las conclusiones a las que Rousset llega son bastante precipitadas en cuanto que no existe una progresión para llegar a ellas; no aparece clara la relación que dichas conclusiones guardan con el análisis que las precede. Da la impresión de que no son más que un puro trámite exigido por el método crítico propuesto; no profundiza en ellas.

Por otro lado, encontramos una incoherencia en Rousset. No quiere olvidar el valor estético de una obra como, según él, hace Poulet que "porte peu d'intérêt à l'art"⁶⁶ y, por ello, define su estructuralismo más cercano de Léo Spitzer y de M. Raymond.

En su Introducción teórica parece plantear únicamente como bella la forma que se entiende con el sentido, sin embargo, cuando llega a la praxis no se ocupa de presentar el aspecto estético de la obra.

Además, Rousset en la práctica olvida que toda interpretación estructuralista o temática ha de tener como complemento una explicación genética, es decir, una puesta en relación de las estructuras de la obra literaria con las estructuras del grupo social del cual ella es la expresión coherente.

Resumiendo, debemos reconocer que las teorías de Rousset representan un gran avance en crítica literaria por el intento de conciliación que suponen. Se trata de un planteamiento que tiene el mérito de respetar la naturaleza de todo, la especificidad de la obra literaria. Pero nos parece en algunos aspectos excesivamente restrictivo. Las estructuras que define Rousset indiscutiblemente existen (su ensayo *Forme et signification* proporciona abundantes ejemplos al respecto), pero que sean las únicas nos parece exagerado. El llevar la noción de "estructura" al descubrimiento de las constantes individuales del creador (*Madame Bovary*, *La Princesse de Clèves*) y de su oficio (Claudel) es válido, pero dependen de otros sistemas de fenómenos, como son los sistemas de la naturaleza social y los psicológicos.

Lo que ha falseado todo es que, hasta el presente, tanto la crítica sociológica como la crítica psicoanalítica han olvidado y negado el campo del lenguaje. Para L. Goldmann o para Weber, la relación entre el contenido de la obra y el supuesto exterior sociológico o psicoanalítico es inmediata, lo que viene a destruir la obra, ya que queda reducida a un supuesto exterior de la realidad, de la que no es más que un testimonio no imprescindible.

Rousset reconoce parentescos y filiaciones; sin embargo, *Forme et signification* parece tratarse de una tentativa solitaria. Probablemente, Rousset no se aísla en esta diferencia deliberada

sino que se aleja para profundizar escrupulosamente y reflexionar sobre los valores aceptados y respetados por la crítica actual.

Consideramos a Rousset más importante por sus preguntas esenciales que por sus respuestas, siempre discutibles. Su novedad está en la pregunta y en su intento de respuesta.

I.2.2. MÉTODO CRÍTICO UTILIZADO EN LA TESIS.

De acuerdo con la concepción de literatura y la función que Rousset atribuye a la crítica es necesaria una metodología o práctica literaria que se ocupe de los modos fundamentales de expresión; pero como los significados literarios no son sólo los estéticos, el análisis será sobre las estructuras literarias en la medida en que su coherencia exprese una cierta visión del mundo, es decir un cierto tipo de relaciones de existencia.

Se trata de "co-naître" la obra (según la expresión de P. Claudel), es decir, de participar en ella, pero también de "connaître" la obra, de explorar los menores detalles, las menores intenciones, las riquezas inconscientes. Es una "approximation" (Charles Du Bos), término justo para expresar el sentido de esa "démarche" crítica.

Sin la operación crítica, la obra corre el riesgo de permanecer invisible. Pero hay que reconocer que la crítica nunca reemplaza a la obra literaria. Lo principal es que la crítica sea consciente de su papel de clarificadora de la obra. El crítico literario aparece como mediador necesario entre dos universos distintos, el del yo-creador y el del yo-lector; busca las relaciones fundamentales que unen el hombre al mundo que le rodea, se sitúa como uno de los medios para explorar la realidad. Para

ello la crítica debe ser solidaria de todas las demás disciplinas de las que tiene necesidad y sin las que no podrá pasar.

La crítica admite la posibilidad de dar un sentido particular a la obra, ya que la obra tiene, como Barthes afirma, una pluralidad de significados. De ahí que la crítica no deba someterse a un método único sino que debe mantenerse abierta como la obra está abierta.

El carácter estructural del lenguaje a todos los niveles es hoy admitido casi universalmente; de ahí que "l'approche" estructural de la expresión literaria se imponga por sí misma. Pero la cuestión no está en saber si hay o no un sistema de relaciones en una determinada novela, puesto que lo hay en todas de un modo evidente, sino en *determinar la importancia relativa de este sistema en relación con otros elementos.*

De este modo, el análisis "temático" tiende espontáneamente a plasmarse en una síntesis estructural en la que los diferentes temas se agrupan en "réseaux" para tener su pleno sentido a través de su lugar y de su función en el sistema de la obra. Así lo muestra Jean Rousset en *Forme et signification* y Jean-Pierre Richard en su *Univers imaginaire de Mallarmé.*

El objetivo principal del crítico literario es *reconstituir la unidad de la obra*, su principio de coherencia, lo que Léo Spitzer llamaba su "etymon" espiritual. Es necesario "re-sentir", "re-penser", "re-imaginer" la obra literaria desde su interior.

De ahí que nuestro método tienda ante todo al *análisis inmanente de la obra*, es decir, de sus temas y funciones; en nuestro caso, el tema determinante -la relación amorosa- y su función en el avance de la narración. Considerando también las relaciones que necesariamente se establecen entre la obra y la ideología de la época, como condicionantes -nunca determinantes- del relato, pretendemos llegar a un sentido profundo de la obra a partir de su misma forma.

Seguiremos minuciosamente cada uno de los avatares por los que atraviesan las distintas relaciones amorosas en las obras estudiadas para descubrir la relación que hay entre el contenido temático-psicológico de ellas y la estructura formal a que dan lugar.

Siguiendo a los formalistas rusos, consideramos toda obra literaria como un sistema particular de expresión y de significación en el que hay que descubrir, como afirman los psicoanalistas, lo latente debajo de lo manifiesto.

Como Rousset, pensamos que la obra desborda ampliamente la concepción restrictiva de la estructura literaria. Su valor no se limita a la simple organización interna y a la utilización del lenguaje según los cánones de la Belleza reinantes en la época, sino que radica obligatoriamente en *la realidad humana que el lenguaje expresa*. De ahí la *necesidad de hallar cuanto antes el "tema latente" que ha servido de estímulo al escritor para desencadenar la escritura y concretar el tema*. En este estudio partimos de la realidad escrita y concretada para descifrar cuál ha sido este "tema latente", es decir, la concepción de la relación amorosa en tal o cual autor que se ha plasmado en una determinada obra.

Rousset promueve la lectura de la obra "en tous sens" desde perspectivas variables, aunque, evidentemente, si se quiere hacer un estudio en profundidad, el crítico debe decidir qué sección de las múltiples posibles va a examinar y qué sentido piensa darle, ateniéndose siempre, claro está, a los datos reales. Nosotros hemos dirigido desde el principio nuestra atención en un sentido, el del tema que anima y unifica el corpus de obras seleccionadas: la relación amorosa idealista, siendo conscientes de los múltiples aspectos que quedan aún por analizar, y, a través de este tema insistente en las obras estudiadas, encontraremos pistas de la "rêverie" que apuntan a un cierto universo mental.

De esto se desprende la exigencia de una *metodología*.

1. La forma es lo primero que se ve en la obra, de ahí que el primer paso sea la *puesta en evidencia de las estructuras en la obra*, es decir de una cierta articulación interna de modo que las partes sólo se comprendan por la totalidad que forman; totalidad mental que trasluce un cierto universo. *La estructura es aquí el soporte objetivo de una intención subjetiva*; a través de ella podemos llegar a la unidad de la obra, oculta en la progresión de la narración.

Es una búsqueda de los "temas-forma" de Genette o de las "constantes formales" de Jean Rousset.

2. Como la estructura es el resultado de la unidad de una forma y una significación, el paso siguiente debe ser la *delimitación de aquellos elementos determinantes del tema principal*, soportes de una concepción más profunda que acerca al tema latente.
3. Y por último, dada la amplitud del corpus de novelas seleccionado se impone una *visión sintética de las distintas concepciones o universos mentales a que dan lugar las concreciones de un mismo tema latente*, con lo que se observa directamente la relación entre la significación y la forma en que se exterioriza.

Seguimos unas mismas directrices de análisis, concretadas en cada obra según sus peculiaridades:

1.- Estudio genético de la obra.

En el estudio de los distintos universos mentales que dan lugar a cada una de las 15 novelas, nos interesamos sólo por aquella parte del "vécu" de cada autor que pueda servir más directamente para explicar la obra estudiada.

2.- *Análisis de la anecdótica del texto a través del amor.*

Nos interesamos por la situación de los personajes antes del amor, como punto de partida para conocer la dinámica del texto en relación con la evolución del amor.

3.-*La función del amor en la evolución de los personajes.*

4.-*La relación entre coordenada espacio-temporal y evolución del amor.*

Las *constantes del amor* pondrán de manifiesto varios grupos homogéneos de novelas con un peculiar *metadiscurso sobre el amor* según la recreación de la realidad realizada a través de:

1. La porción de realidad escogida por el yo-escriptor (presencias obsesivas.
2. El lenguaje adoptado.
3. La dinámica del texto y la solución de conflictos.

La concepción del amor de cada autor subyace a la estructura y no por casualidad surge una u otra "forme".

N O T A S

1. BOREL, Jacques. *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*. París, José Corti, 1961.
2. BOURNEUF. *La novela*. Barcelona, Ariel, 1981.
3. CAILLOIS, Roger. *Puissances du roman*. Marsella, Le Sagittaire, 1942, pág. 150.
4. DELAY, Jean. "Névrose et création", in *Aspects de la psychiatrie moderne*. París, P.U.F., 1956, pág. 104.
5. STAROBINSKI, J. "Psychoanalyse et critique littéraire", in *Preuves*, marzo 1966, pág. 31.
6. ROUSSET, Jean. *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. París, José Corti, 1962, pág. XVI.
7. ROUSSET, J. *op. cit.*, pág. XVII.
8. *Ibidem*, *id.*
9. *Ibidem*, *id.*
10. *Ibidem*, págs. V-VI.
11. *Ibidem*, pág. I.
12. *Ibidem*, pág. II.
13. *Ibidem*, págs. II-III.
14. *Ibidem*, pág. III.
15. *Ibidem*, pág. VI.
16. *Ibidem*, *id.*
17. *Ibidem*, pág. IX.
18. *Ibidem*, *id.*
19. *Ibidem*, pág. X.
20. GENETTE, G. *Figures II*, "Raisons de la critique pure". París, le Seuil, 1954.
21. BARTHES, R. *Essais critiques*. París, Le Seuil, col. "Tel Quel", 1964.

22. RICHARD, J.P. *Littérature et sensation*. París, Le Seuil, 1954.
23. POULET, G. "Préface" a *Littérature et sensation* de J.P. Richard.
24. MAURON, CH., citado por Serge DOUBROVSKY en *Pourquoi la nouvelle critique*. París, Mercure de France, 1970.
25. DOUBROVSKY, S., *op. cit.*
26. MICHAUD, Guy. *L'oeuvre et ses techniques*. París, Nizet, 1957.
27. ROUSSET, *op. cit.*, pág. X.
28. *Ibidem*, pág. XIV.
29. *Ibidem*, pág. XV.
30. *Ibidem*, *id.*
31. *Ibidem*, págs. XVI-XVII.
32. *Ibidem*, pág. XXII.
33. *Ibidem*, *id.*
34. *Ibidem*, págs. XV-XVI.
35. *Ibidem*, *id.*
36. DOUBROVSKY, S. *op. cit.*, pág. 66.
37. RICHARD, J.P. *op. cit.*
38. BARTHES, R. *op. cit.*, pág. 271.
39. ROUSSET, *op. cit.*, pág. XII.
40. *Ibidem*, pág. XI.
41. *Ibidem*, pág. VI.
42. DOUBROVSKY, S. *op. cit.*, pág. 78.
43. MICHAUD, G. *op. cit.*
44. ROUSSET, *op. cit.*, pág. XI.
45. BARTHES, R. *op. cit.*, pág. 155.
46. GENETTE, G. *op. cit.*, pág. 152.

47. ROUSSET, *op. cit.*, pág. X.
48. *Ibidem*, pág. XII.
49. *Ibidem*, pág. XI.
50. *Ibidem*, pág. XII.
51. *Ibidem*, pág. XIII.
52. *Ibidem*, págs. 123-131.
53. RICHARD, J.P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. París, 1961, pág. 31.
54. ROUSSET, *op. cit.*, pág. XXII.
55. DOUBROVSKY, S. *op. cit.*, pág. 74.
56. ROUSSET, *op. cit.*, pág. XII.
57. *Ibidem*, *id.*
58. *Ibidem*, *id.*
59. *Ibidem*, pág. XXII.
60. DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. París, Le Seuil, 1967, pág. 34.
61. DERRIDA, J. *op. cit.*, pág. 34.
62. ROUSSET, *op. cit.*, pág. 164.
63. *Ibidem*, pág. 179.
64. *Ibidem*, pág. 183.
65. DERRIDA, J. *op. cit.*, pág. 43.
66. ROUSSET, *op. cit.*, pág. XVIII.

II. APROXIMACIONES AL TEMA

II.1. AMOR Y PERSONAJE.

II.1.1. EL PERSONAJE EN LA NARRACIÓN NOVELESCA.

En la *Poética* aristotélica, la noción de personaje es secundaria y está totalmente sometida a la noción de acción. Esta concepción se apoyaba en la idea de que puede haber fábulas "sin caracteres", pero no podría haber caracteres sin fábula.

Este enfoque fue retomado por los teóricos clásicos, como Vossius, que consideraban al personaje como un mero nombre, el simple agente de una acción, consecuencia lógica de la idea que entonces se tenía del género narrativo (obra destinada a contar algo).

Con el tiempo, al pedir a la novela algo más que un simple relato, el personaje deja de ser la imagen del eterno retorno de los héroes clásicos; toma una consistencia psicológica y pasa a ser una "persona", en una palabra, un "ser" plenamente constituido, aun cuando no haga nada. Se le llama *personaje* porque representa a la persona.

I. Meyerson¹ define la *persona* como un individuo que simultáneamente ha dejado de pertenecer a un género humano global e indiferenciado y a un orden divino o semidivino -como el héroe clásico-. La persona corresponde a una sociedad constituida,

dotada de un orden y, sobre todo, de valores o ideales. El personaje literario será el representante de esta sociedad y de sus niveles. El héroe, por el contrario, era un mero sustituto o el delegado de un orden mágico-religioso.

Algunos autores, sin embargo, sólo conceden al personaje la importancia que se deriva de su función puramente literaria. Así, Turnell, crítico inglés, opina que el personaje es una mera construcción verbal que no tiene existencia fuera del libro. E.M. Forster² dice:

"El novelista (...) forma masas de palabras con las que se describe burdamente a sí mismo, les da nombre y sexo, les atribuye gestos plausibles y les hace hablar, y, quizás hace que se comporten congruentemente. Estas masas de palabras son sus personajes".

Otros autores, como Tomachevski, llegaron a negar al personaje toda su importancia narrativa, o a reducirle, en el caso de Propp, a una tipología simple fundada, no en la psicología, sino en la unidad de las acciones que el relato les repartía (p. ej.: Dador de objeto mágico - Ayuda - Malo, etc...).

A partir de Propp, los personajes constituyen una parte esencial de la obra narrativa de modo que se puede decir que no existe relato sin "personajes"¹ o, al menos, sin "agentes". Hoy podemos afirmar con Rafael Azvar³ que *la novela existe si existen*

¹ * N.B. -

Una parte de la literatura actual ("nouveau roman"...) ha atacado al personaje, pero no para destruirlo, sino para despersonalizarlo.

los personajes, más que por el medio en que se desarrolla o por el propio rigor de la anécdota o historia que se narra. Incluso, algunos autores -como Arquelles Vela- al querer realizar una clasificación de la novela, consideran al personaje como piedra angular; así:

- 1.-En la novela de personaje las secuencias lógicas, las complicaciones psicológicas, el enlace y desenlace de los hechos, provienen de la acción del personaje.
- 2.-En la novela de acontecimiento todo depende de un suceso previsto o insólito determinante de la acción de los personajes, pero, incluso en este caso, todo depende en último término de la respuesta que el personaje dé a ese hecho insólito.
- 3.-En la novela de circunstancias todo depende de las condiciones específicas de una forma de vida en un lapso de un proceso histórico, determinantes en muchos casos de la acción de los personajes y de su destino.

El análisis estructural se ha esforzado en definir al personaje no como un "ser", sino como un *participante*. Así, Todorov da al personaje el papel principal en torno al que se organizan los demás elementos de la narración y pueden clasificarse según la secuencia en que van implicados, p. ej. en *Les liaisons dangereuses* Todorov distingue: amor - comunicación - ayuda... y desde ahí estudia a los distintos personajes - personas. Greimas⁴ prefiere la denominación de *actantes* para designar a los participantes (personajes o pseudopersonajes) según lo que hacen y el papel que desempeñan, no según lo que

son². La descripción de los actantes, según Greimas, lleva consigo el responder a dos tipos de cuestiones:

- a) ¿Cuáles son las relaciones recíprocas y el modo de existencia común de los actantes de un microuniverso?
- b) ¿Cuál es el sentido de la actividad que atribuimos a los actantes? Y ¿en qué consiste esa "actividad"? Y, si es transformadora, ¿cuál es el cuadro estructural de esas transformaciones?

De este modo, Greimas lleva a cabo una descripción de micro-universos míticos y no del texto novelesco y llega a un modelo actancial considerado como uno de los principios posibles de la organización del universo semántico. Esta hipótesis aparece plasmada en el esquema siguiente:

Destinateur -->	Objet ---->	Destinataire
Adjuvant ---->	Sujet <----	Opposant

Con lo que la noción de personaje, hasta ahora enteramente centrada en la figura humana, se extiende a todo elemento narrativo (humano, animal u objeto) susceptible de actuar de cualquier manera y de ser individualizado.

Ante estas visiones tan dispares, nosotros pensamos que hay una profunda relación entre autor y personaje, contribuyendo

² * N.B. --

Notemos que el "ser" y el "hacer" son en la práctica inseparables: "se hace" de acuerdo con "lo que se es" y se acaba "siendo" de acuerdo con "lo que se hace".

ambos a crearse recíprocamente; el personaje existe en la medida en que adquiere unos rasgos psicológicos como co-autor. Pero ¡cuidado!: no se puede definir ni clasificar al personaje en términos de persona para no caer en el equívoco de llevar lo real al artificio del relato. De ahí la gran importancia de aclarar a esta altura los términos "persona" y "personaje".

Lo primero es no confundir *persona* (= ser de carne y hueso) con *personaje* (= ser de papel):

"Que leur référent soit vrai ou fictif, les personnages ne sont dans un texte que "êtres de papier", c'est-à-dire qu'ils sont définis par les indications que donne le texte à leur sujet. Celles-ci concernent leur "être" (données psychologiques et sociales), mais aussi le faire (des comportements, des actes)"⁵.

Se llama "persona", comúnmente, al individuo de la especie humana que somos. En el teatro y en la novela, la "persona humana" es representada, siguiendo diversas modalidades, bajo los rasgos de un personaje. Es, en primer lugar, cada uno de los héroes de la obra teatral encarnados en la escena por un actor o actriz. Por analogía, esta palabra ha designado al personaje de una novela, a este ser humano, hombre o mujer representado en una obra de ficción. En esta línea, Goldestein⁶ define al personaje de novela como "la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque".

Para llevar a estos personajes a la vida ficticia del relato, el novelista dispone de un cierto número de procedimientos de caracterización, por los cuales concede al personaje de novela los atributos de la persona que representa y que tendría una vida real. Ya Mauriac⁷ afirmaba que los héroes "naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité". Así,

- El personaje posee un nombre, que resume a veces simbólicamente a todo el personaje por medio de un juego de palabras (recurso muy frecuente en Balzac).
- Una edad.
- Un pasado.
- Un contorno material en el que vive y que nos ayuda a comprender su personalidad.
- Unos rasgos físicos -ciertas particularidades (una manía, una enfermedad...)- que son símbolos de una particularidad moral que le incumbe.
- Un lenguaje -medio privilegiado de caracterización- con un determinado estilo y nivel de lengua.
- Un ser moral: un carácter, unas costumbres, unas determinadas relaciones con los demás personajes; resumiendo, una concepción de vida propia.

Según Charles Grivel:

"Ce qu'il y a de personne dans un personnage n'est guère qu'une croûte (un certain nombre d'assignations psychologiques, des traits, des gestes). Ces qualifications laquent le personnage, le désignent au lecteur sous la forme qu'il doit prendre (c'est-à-dire celle de la personne) afin d'être reçu dans son rôle de personnage romanesque (...) Les personnages du roman s'avèrent bien être parfaitement soumis à l'action romanesque à laquelle ils contribuent. Les personnages ne sont qu'affirmation

romanesque "incarnée", n'ont de réalité que fonctionnellement, par rapport au processus narratif"⁸.

Concluyendo, toda novela expresa una concepción de la persona, es decir, del ser humano y de su presencia en el mundo tal y como el novelista lo concibe:

"Ayant observé le monde est s'étant observé soi-même, le romancier pense le monde et se pense (...) L'existence de la personne, dans le roman, implique-t-elle un affrontement entre le réel et le vrai"⁹.

Balzac decía: "Le roman embrasse le fait et l'idée". Nosotros pensamos que en la novela la persona es una idea puesta a prueba con los hechos que la constituyen y que ella rebasa. Al final del relato, una idea del hombre se ha convertido en una imagen del hombre, concretada en un conjunto de medios expresivos que representa nociones y sentimientos, funciones psicológicas y hechos sociales, actos y sueños.

Mientras que en una obra dramática el personaje comporta tres grados de presencia humana: un actor, un héroe y una persona, en la novela, personaje y actor son uno; así en *Le Rouge et le Noir*, Julien Sorel desempeña un papel y Stendhal sabe mostrarnos perfectamente el abismo que separa este papel del ser de Julien, es decir de una persona, de la conciencia humana auténtica que

aparece poco a poco en filigrana a través del drama asumido por el héroe.

He aquí un intento de esquematizar todo lo expuesto para distinguir de algún modo la persona del personaje:

- | | |
|------------------|--|
| Personaje | --> pertenece al aspecto funcional. |
| | - existe (en la obra) y es una máscara de la realidad. |
| Persona | --> pertenece al aspecto nocional. |
| | - es o debe ser en la obra y existe en la realidad. |

El personaje de la novela es una *persona* en la medida en que constituye el signo de una cierta visión de la persona; es el *fondo de la persona*.

Otra cuestión se nos plantea ahora: ¿De qué manera el novelista consigue *crear un personaje*?

Resumimos las ideas de Rafael Azvar¹⁰, teniendo en cuenta que rara vez el personaje tiene un único origen.

1. *Personaje copiado de la realidad*: Es una manera ingenua de crear al personaje que corre el peligro de crear "mosaicos de observaciones minuciosas" sin demasiado interés.
2. *Personaje adánico*: Es la manera más frecuente de dar vida a un personaje. El novelista toma un tipo de la realidad y le inculca un determinado carácter, unas pasiones, ciertas ideas.

3. *Personaje behaviorista* (muy utilizado en la literatura moderna). Lo principal es extraer los rasgos individuales que diferencian al personaje de los demás componentes de la narración.

Se intenta una participación activa del lector en la fabricación del personaje. El lector recibe una serie de datos reales y significativos para que él mismo se encargue de "imaginarse" al personaje, es decir, de recrearlo libremente.

4. *Personaje-tipo*: Además del espíritu de una época presenta una serie de cualidades humanas en prototipos. Puede decirse que toda la literatura clásica gira en torno a modelos humanos y, en general, la literatura de creación intenta la representación de una época mediante la identificación en un individuo de sus valores esenciales.
5. *Personaje-clase*: Propio de la novela social. Aparece como una abstracción de lo individual para representar una clase, dentro del ámbito social, en todas sus implicaciones posibles.
6. *Personaje-idea*: Crea un tipo superior que, en principio, no es más que una idea, pero que poco a poco va adquiriendo huesos y sangre. En general este personaje es algo profético puesto que se adelanta a su tiempo y reúne en sus cualidades las aspiraciones que han germinado en un deseo de desechar una época cuyos moldes ya no sirven para adaptarse a la ley general del progreso.
7. *Personaje nacido de un estado de ánimo*: Creado por un afán de expresión de una vida distinta, de un anhelo de superación, de una rebeldía ante la miseria y la amenaza que nos limita.

Una vez creado el personaje se plantea la difícil cuestión de su *clasificación*.

Los problemas planteados para una *clasificación de los personajes* del relato no están aún bien resueltos⁴, ya que algunos pueden ser sometidos a reglas de substitución e, incluso, dentro de una misma obra, una misma figura puede absorber personajes diferentes.

La verdadera dificultad para la clasificación de los personajes es la ubicación del sujeto en el conjunto actancial. Determinar quién es el sujeto o el héroe del relato, definir si hay o no una clase privilegiada de actores. Nos hemos acostumbrado a acentuar un personaje entre otros, pero muchos relatos enfrentan alrededor de un objeto en disputa a dos adversarios, cuyas "acciones" son así igualadas; el sujeto es entonces doble.

Las categorías gramaticales de la persona (a través de los pronombres Yo / Tú / El...) nos darán la clave del "nivel accional".

Se puede llegar a una clasificación de los personajes según su función en el universo de la ficción creado por el novelista. Aparecen así dos grandes grupos:

1. *El Personaje como elemento decorativo*: No aporta nada a la acción ni posee significado particular alguno. Todo lo más añaden una nota de color local o "hacen bulto" en una escena de grupo. Su función esencial es la de crear un cuadro. A este personaje le llamaremos "comparsa".

⁴ N.B. -

Así lo estima Roland BARTHES: "Les problèmes soulevés par une classification des personnages du récit ne sont pas encore bien résolus". Poétique du récit, París, Le Seuil, col. "Points" n° 78, pág. 35.

Mallarmé decía, a propósito de *Hamlet*: "¿Comparsas? Son muy necesarias, pues en la pintura ideal de la escena todo se mueve según una reciprocidad simbólica de tipos ya sea entre sí o respecto de una sola fuerza"¹¹.

2. *El Personaje agente de la acción*: La acción de una novela puede definirse, según Bourneuf y Ouellet¹², como "el juego de fuerzas opuestas o convergentes presentes en la obra". Cada momento de la acción constituye una situación conflictiva en la que los personajes se persiguen, se alían o se enfrentan. Podemos distinguir:

1. *El protagonista*: Personaje que conduce el juego, que comunica a la acción su primer impulso dinámico --> es la "fuerza temática".
2. *El antagonista*: u obstáculo que permita a la fuerza temática desplegarse en el microcosmos --> es la "fuerza oponente", según terminología de Souriau¹³.
3. *El objeto* (deseado o temido): Es la "fuerza de atracción", la representación del valor.
4. *El destinador*: Gracias al que se produce, desarrolla o se resuelve una situación conflictiva.
5. *El destinatario*: El beneficiario de la acción, aquél que eventualmente obtiene el objeto anhelado o temido.
6. *El adyuvante*: Cada una de las cuatro primeras fuerzas puede recibir ayuda de una quinta.

Se puede añadir una séptima categoría: *el traidor* que Greimas considera como una doble derivación del destinador sustituido ("falso destinador") y del antagonista ("el oponente").

Según esto, la originalidad de un escritor consiste en su toma de conciencia respecto a un distanciamiento irremediable entre una idea universal del hombre y la realidad social contingente que tiene al mismo autor por testigo. La comprobación de ese "choque" le hará imaginar héroes principales y personajes secundarios. Los primeros son víctimas de un desgarramiento que separa lo ideal de lo real, y no sólo procuran saber cuál es la causa de tal fenómeno, sino que procuran ponerle fin, concentrando sus energías en reunir armoniosamente dos planos irreconciliables.

Los personajes secundarios son, en cambio, conformistas; están integrados en una contingencia social que aprovechan o padecen en silencio.

El protagonista casi nunca puede realizar la unidad entre su ideal y su vida concreta pero la obra podrá verse realizada en su plenitud. La novela podrá convertirse en *totalidad* estética, porque el escritor ha visto la realidad social en sus diversos niveles.

II.1.2. LA RELACION AMOROSA EN LA EVOLUCION DE LOS PERSONAJES.

Los personajes de la novela se influyen recíprocamente y se dan a conocer unos gracias a otros. Entre ellos se establece, a lo largo de la narración, una red de relaciones. Como Greimas, creemos indispensable, para descubrir a los personajes, conocer cuáles son sus relaciones recíprocas, es decir, el modo de existencia común de ellos en un microuniverso y las "transformaciones" que surgen según la "actividad" que realicen los "actantes".

Los personajes están unidos entre ellos de modo que

"L'histoire est toujours celle d'une rencontre (...). Les rencontres multiplient, dérangent, les relations conventionnelles (de type familial, amical conjugal, etc...). Les personnages vivent dans un certain rapport avec ceux-là qui les entourent, ils obéissent ou commandent, ont à se soumettre ou peuvent imposer leur volonté. La rencontre intervient alors comme perturbation de cet ordre"¹⁴.

Entre estas relaciones destaca la *relación amorosa idealista* (especialmente, amor-amistad) *como respuesta a la dialéctica amor-sexo* que preside la obra.

La evolución de esta relación en el universo novelesco refleja la evolución de unos caracteres, como en la vida real. De este modo, cada evolución profunda en el carácter coincide con un

avance en las relaciones de amor o amistad y con el consiguiente avance en la narración.

Asímismo, el personaje de novela es inseparable del universo ficticio al que pertenece (contorno material y humano, objetivos...) y el universo exterior descrito por el novelista remite también a los personajes y actúa como revelador de éstos:

"Le personnage du roman, en amenant les autres à révéler une part d'eux-mêmes inconnue jusque-là, dévoilera à chacun un aspect de son être que seul le contact dans une situation donnée pouvait mettre au jour"¹⁵.

Los obstáculos permiten que el personaje se forje a sí mismo y manifieste sus cualidades humanas al actuar, es decir, su nivel de idealismo. "El hombre se descubre cuando se mide con el obstáculo", escribió Saint-Exupéry al principio de *Terre des hommes*.

Frente al personaje idealista para quien el obstáculo aparece como el trampolín que temple su personalidad, está el personaje sin iniciativa alguna ante la lucha, continuamente condicionado por los elementos de la naturaleza, para quien el obstáculo actúa como símbolo de la sumisión del hombre al universo y de su impotencia para domesticarlo.

Para que se dé el avance en la narración debe darse una evolución esencial en los personajes y, para esta evolución, es necesario que exista una dinámica (ya sea de avance o de retroceso) en la relación de verdadera amistad o amor esencializado; avance que sólo es posible a su vez en la medida en que se crece en idealismo.

Nos centramos en el estudio de las relaciones idealistas de amor y amistad porque ambas penetran todo el ámbito de lo humano (de su importancia y amplitud nos dan testimonio siglos de tradición artística y literaria). El amor aparece siempre como una de las principales fuerzas motrices de la vida. De este modo, analizar la naturaleza de las relaciones humanas en sus manifestaciones más nobles, en una época determinada, es la mejor forma de comprender esa época. Nada mejor para este análisis que la observación de las relaciones humanas a través de la literatura.

Nos limitaremos en nuestro estudio a las relaciones idealistas entre hombre y mujer debido a:

1. La necesidad de reducir un campo tan amplio como es el de las relaciones humanas para poder realizar un estudio serio.
2. La evolución de la relación "amorosa" hombre-mujer es el elemento central de la mayoría de las novelas de todas las épocas.

II.1.3. APROXIMACION AL CONCEPTO DE AMOR-IDEAL.

Al estar los seres humanos dotados de razón tenemos conciencia del dramatismo de nuestra existencia: nacemos sin que intervenga nuestra voluntad, nuestra vida es un breve lapso de tiempo y morimos también contra nuestra voluntad. De ahí, por un lado, la conciencia de nuestra debilidad frente a las fuerzas de la naturaleza y de la misma sociedad y, por otro lado, nuestro profundo anhelo de unidad.

Realizarnos como persona supone el crecimiento armónico en los tres planos esenciales que nos constituyen: físico, psíquico-racional y religioso; y sólo esta ordenación complementaria de los distintos elementos que nos integran puede hacer nuestra unidad. Unidad que sólo es posible en la fusión interpersonal libre y duradera, es decir, en la unión con otra(s) persona(s) en el amor. Fuera de esta fusión todo queda reducido a algún tipo de pseudounión. Eric Fromm¹⁶ distingue tres tipos de pseudounión:

- La unidad alcanzada por medio del trabajo productivo, que no es interpersonal.
- La que se logra en la fusión orgiástica, que es transitoria.
- La que proviene de la conformidad con el rebaño, que es sólo aparente.

Existen, evidentemente, distintos grados en la comunicación humana y cada uno de ellos da lugar a distintos tipos de relación. Así,

1. De la comunicación ocasional y desenfadada, con más o menos inclinación al trato cariñoso con los demás, surge la *convivencia*, ej.: la tertulia, la simpatía.
2. De la asociación solidaria de dos o más hombres para el logro de un fin objetivo común surge la *asociación*, ej.: la camaradería.
3. De la ayuda física o moral desinteresada, con mayor o menor entrega, surge la *asistencia*, ej.: la proximidad.
4. Del sentimiento de pasión erótica respecto a una persona de distinto sexo surge el *enamoramiento*.
5. De la imperiosa necesidad de que el otro exista y sea feliz, como único medio para que la propia felicidad sea posible y la vida tenga sentido, surge el *amor*. Esta relación puede combinarse con los cuatro modos anteriores.

En todos estos grados de comunicación humana, el hombre huye de la soledad y busca la felicidad, pero nunca podrá hallarla de un modo estable fuera de una comunicación amorosa enfocada hacia el bien de cada uno, es decir, hacia la realización y perfeccionamiento de la naturaleza humana.

El verdadero amor es la única respuesta racional al problema de la existencia humana; de ahí que la mejor forma de comprender una época histórica sea el estudio de las relaciones humanas en

sus manifestaciones más nobles: amor-amistad, a través de las obras de sus contemporáneos; la literatura, en especial la novela, es un buen vehículo de estas ideas. Y es por esto, para poder estudiar las distintas concepciones del amor que dan lugar a estas obras, por lo que intentamos en este apartado precisar al máximo en qué consiste la relación amorosa idealista.

No olvidemos tampoco la observación de Ortega y Gasset¹⁷, según la cual el número de verdaderos amores en una persona que evoluciona aparece cronológicamente localizado en cada una de las etapas del carácter. De nuevo constatamos *la estrecha relación entre la evolución de la persona - personaje y la evolución de su relación amorosa.*

Amor y amistad parecen en un primer momento dos realidades difíciles de diferenciar pero, al fin y al cabo, distintas; de ahí, los múltiples intentos para definirlas. Sin embargo, pocas realidades están tan relacionadas entre sí cuando se penetra en ellas. A pesar de algunos matices específicos, el amor y la amistad, vividos ambos en profundidad, constituyen un todo: *la relación amorosa idealista o de verdadera amistad.*

Dos son las principales diferencias que se han visto entre amor y amistad:

- 1.-Algunos pensadores, como Francisco Ansón-Vicente¹⁸, creen que, así como el amor que no supera el atractivo físico se queda

en *pasión*, la *amistad* sólo afecta a las potencias superiores del hombre y el *amor* a toda la complejidad de su ser.

Vernon W. Grant intenta incluso delimitar dónde termina la amistad y en dónde empieza el amor:

"En tanto que la atracción hacia el otro esté motivada por el interés compartido, por los rasgos de conducta que no diferencian a los sexos (humor, entusiasmo, cualidades o reciprocidad intelectual) o por los sentimientos de afecto arraigados en la simpatía o en la compasión, la emoción no es amorosa. Cuando en algunas de estas relaciones entra un sentimiento que se despierta por características superficiales agradables, estructurales o de conducta (tono, modales, estilo personal) y cuando la atracción de esta clase conduce a contactos físicos más íntimos, la experiencia es amorosa"¹⁹.

Nos parece demasiado aventurado separar así ambas realidades, siendo, como son las dos, concreciones de la comunicación amorosa idealista, que aparecen entrelazadas en la experiencia concreta. La relación amorosa entre personas de distinto sexo es la más enriquecedora porque reúne matices complementarios; de modo que la atracción especial que despierta el trato con el otro sexo puede incluirse tanto en el amor como en la amistad. También el amor de amistad puede ir acompañado por el amor-pasional, cuyo fuego, rectamente ordenado por la razón, embellece la amistad.

Algunos creen que la amistad heterosexual, es decir, entre hombre y mujer, es muy difícil. Es frecuente el prejuicio que hace ver la relación hombre-mujer sin opción, solamente atraídos

interesadamente por la libido, como si fueran eternamente preadolescentes, sin autodomínio y sin capacidad para distinguir lo sexual de lo afectivo. Es cierto que se puede caer en el autoengaño de establecer una amistad que, con apariencias de espiritualidad, no es en el fondo más que exaltación de los sentidos, pero no cabe duda que la amistad entre ambos sexos, cuando hay cierta madurez psicológica, afectiva sobre todo, es la más enriquecedora. Numerosos autores insisten en ello:

Balzac: "L'amitié des femmes est de beaucoup supérieure à leur amour"

De Ségur: "L'amitié d'une femme pour un homme, c'est l'amitié parfaite"

La Bruyère: "L'amitié peut subsister entre des gens de différents sexes, exempte de toute grossièreté. Une femme cependant regarde toujours un homme comme un homme, et réciproquement un homme regarde une femme comme une femme. Cette liaison n'est ni passion ni amitié pure, elle fait une classe à part".

2.-Otros piensan que un elemento esencial a la amistad es la *reciprocidad*, mientras que el amor puede existir sin ella.

Esta diferencia puede efectivamente establecerse en los prolegómenos del amor, pero si éste no encuentra eco queda en un amor problematizado o conflictivo y su evolución se estanca. No importa que en algunos momentos no haya respuesta al amor o que las respuestas no vayan a la par, lo principal es que esté en

movimiento, de lo contrario, apenas tiene interés en la evolución de las personas.

Hechas estas aclaraciones, vamos ahora a penetrar en algunas ideas que nos ayuden a distinguir *en qué consiste la relación amorosa idealista o amor-ideal*.

El término de amor, ambiguo y plurivalente, recoge hoy en día todo lo que es inclinación, apetito o emoción. A fuerza de utilizar el mismo vocablo para las más variadas acepciones ha llegado a constituir un auténtico equívoco aplicándose incluso a objetos que no pueden ser, sin gran error, objetos del amor. La definición del amor es bien compleja en las lenguas modernas.

El amor arranca de la misma esencia del ser racional y su expresión está, por tanto, indudablemente condicionada por la naturaleza humana; naturaleza que participa de lo físico y de lo espiritual y en la que cuerpo y alma son dos elementos perfectamente trabados. Así, el alma conoce a través de los sentidos corporales y, a la vez, se manifiesta a sí misma por medio del cuerpo.

Como el conocimiento, paso previo para el amor, tiene su origen en los sentidos, el amor está de alguna manera condicionado por los espejismos de la percepción sensitiva y por los

errores de juicio de la inteligencia humana, que es la encargada de presentar a la voluntad un bien apetecible.

Por otro lado, la forma del amor humano está condicionada por las dos expresiones que tiene lo humano, masculina y femenina, perfectamente diferenciadas física y psíquicamente, y, en ambos terrenos, complementarias. La mujer no ama igual que el hombre, ni éste mantiene la misma actitud ante el amor que la mujer. Y estas diferencias que les hacen complementarios marcan una atracción entre ellos.

El ser humano no está sujeto, como los animales, a un determinismo instintivo, sino que, en su calidad de ser racional, puede obrar contra sus propios instintos, cuando la razón le indique esta conveniencia. Entre el mundo de los instintos y el de la razón se encuentra el mundo de los apetitos y de los sentimientos, que ni son completamente controlables por la razón, ni pertenecen completamente al campo instintivo, pero que, no obstante, pueden ser racionalmente ordenados. A este mundo intermedio pertenece el amor.

A la vista de esta complejidad del ser humano, vamos a reunir algunos elementos esenciales de la relación amorosa como elemento dinámico de la vida, procurando no caer en el tópico de las frías definiciones filosóficas, ni en la subjetividad de la experiencia personal.

El amor es algo activo, no un afecto pasivo, en tanto que le caracteriza el "dar" sobre el "recibir". *Es la preocupación activa por la vida y el crecimiento de la(s) persona(s) que amamos para que se desarrolle(n) por sí misma(s) en la forma que le(s) es propia, y no para servirnos.* Según Ortega y Gasset²⁰:

"El amor es un acto centrífugo del alma que va hacia el objeto en un flujo constante y lo envuelve en cálida corroboración, uniéndonos a él y afirmando ejecutivamente su ser".

- El amor es pues:
- un movimiento del alma.
 - un fluir continuo hacia el ser amado. Un deseo de *unión esencial* con el ser amado que nos aparece como dotado de alguna perfección. Además de ser una afirmación del propio "yo", nos obliga a salir de nosotros mismos para entrar en otro "yo" formando una unidad vital, psíquica y espiritual con él.
- Según Platón el amor es un movimiento de nuestra alma hacia un ser superior para unirnos a él; es un anhelo de engendrar belleza (= perfección).

Podemos definir sintéticamente la relación amorosa idealista como *la unión de dos o más voluntades*, o bien, más analíticamente, como *la comunicación amorosa noble y recíproca encaminada a realizar y perfeccionar la naturaleza humana*. Ya Cicerón decía:

"No es otra cosa la amistad que un sumo consentimiento en las cosas divinas y humanas con amor y benevolencia"²¹.

- Es *comunicación amorosa* porque incluye la entrega total al amigo desde lo más profundo del propio ser, estableciendo entre las personas que se aman una corriente vital de intereses y aspiraciones comunes. Es una comunicación de almas que quisieran llegar a no ser más que una. La relación más sólida cuanto más profundo es el acuerdo de las convicciones, de los sentimientos y de las voluntades en la persecución de un mismo ideal; es una fuerza que realiza la posesión mutua, la certeza del amor, la unión.
- Es *noble* porque el verdadero amigo se interesa mucho más por el bien de la persona a quien ama que por el propio provecho y porque lo que se da al otro es lo mejor que uno es. Ya desde Aristóteles se viene afirmando que en la "amistad perfecta" - la *amicitia honesta* de Santo Tomás- se desea el bien del amigo por causa del amigo mismo.
- Es *recíproca* porque el bien que para el amigo procuramos termina siendo bien para ambos a la vez.
- Está encaminada a *realizar y perfeccionar la naturaleza humana*; superando los límites de una relación diádica se orienta, en alguna medida, a la perfección de la naturaleza humana potenciando el desarrollo espiritual de los amigos y preparándoles para la libre y amorosa asunción íntima de la condición humana, como base para la amistad divina. De este modo, la tendencia a la exclusividad, propia del amor sensible, es superada, gracias a la fuerza sublimadora del espíritu, en un amor que se abre a todos: los amigos se ayudan mutuamente a ser mejores como personas.

.

En el nacimiento de la verdadera amistad intervienen varios factores. Laín Entralgo²² distingue tres: el azar, el carácter y la libertad:

- 1.-El *azar* o la *providencia cristiana* - en lo que atañe a la producción del encuentro.
- 2.-El *carácter* o la *personalidad individual* de los que se encuentran. Aquí se incluye, claro está, el nivel de aspiraciones de ambos.
- 3.-La *libertad* en lo que concierne a la elección y en la disposición para llegar a ser amigo de aquél con quien nos hemos encontrado.

La verdadera amistad nace cuando encontramos en otra persona similitud de pensamientos, de sentimientos, de ideales o de virtudes. Empieza el conocimiento aportándonos suficientes pruebas que nos demuestren que un ser es digno de amor; entonces surge y crece el amor con toda su pujanza. Esta amistad supone un conocimiento cada vez más profundo entre los amigos.

La amistad puede surgir de múltiples formas; a partir de la relación convivencial (camaradería o simpatía), de la relación asistencial, del enamoramiento²³, de la vinculación familiar, e incluso de la incomunicación y de la aversión.

Vernon W. Grant²⁴ afirma que hombres y mujeres se atraen mutuamente en razón de algunas diferencias estéticas; rechazando el concepto freudiano del amor como "deseo sexual sublimado", argumenta que la atracción amorosa es una respuesta individual a una serie de características como la voz, el talante, la

apariencia y otros rasgos personales. En esta misma línea, Victoriano García Martí dice:

"A veces un detalle, un gesto, un traje, el arco de las cejas, el peinado, etc. (...) Ese accidente no tiene importancia alguna en sí mismo pero sí como agente mecánico que mueve ciertos resortes sentimentales y pasionales del sujeto amante"²⁵.

Un ejemplo de esta idea viene dado por el primer encuentro entre Félix de Vandenesse y Mme. de Mortsau en *Le lys dans la vallée* de Balzac, en el que los hombros ("l'épaule") de Henriette son el mecanismo que despierta el amor en Félix.

Así, por medio de estas "atracciones estéticas" se despierta la *simpatía* que introduce en la órbita de otra persona en cuanto cercana a nosotros. Todavía no entra en este amor puramente afectivo la decisión voluntaria, pero ya uno se encuentra ordenado hacia el otro, y este otro se apercibe sensiblemente de esa atracción. El amado agradece y acoge este amor; actitud que representa ya una primera respuesta al amor. En razón de este vínculo, el primero abre su corazón al otro en razón del bien que este otro es para él. Ahora bien, este otro acoge el sentimiento de amor, pero puede retenerlo para él solo y permanecer cerrado en sí mismo, sin abrirse a la persona que le ama. La consecuencia inmediata para quien acepta el amor será pagar con amor, puesto que aquél que le consagra su amor es, asimismo, un bien para él.

El amor de uno suscita pues el del otro, llegando así a la tercera fase en el crecimiento del amor: el amor recíproco, en el que es posible la amistad.

El amor no aceptado, y si es muy intenso, es causa de grandes sufrimientos para las personas dotadas de gran sensibilidad. No obstante, este sufrimiento en quienes aman realmente ahonda y purifica el amor. Si en verdad se ama al otro por sí mismo, se continuará queriéndole, aunque él no corresponda a ese sentimiento. Uno se alegra en su misma soledad del bien que recibe el amado. En esto consiste la nobleza del amor y que sólo las personas de sensibilidad grande y pura son capaces de experimentar.

Para que el amor se desarrolle y llegue a consolidarse es necesario que se den varias notas:

- 1.- *Cultivar personalmente la vida interior* llevando una forma de vida regular adecuada, p. ej.: dedicar tiempo a la vida reflexiva (meditar, leer, caminar, escuchar música) frente al exceso de actividad de una vida dispersa, aprender a estar solo con uno mismo, a concentrarse en el presente, no agobiándose con las tareas siguientes, a mantener conversaciones vivas y sinceras.

Para relacionarse vivamente con la persona amada es imprescindible estar en constante movimiento, en un constante estado de objetividad, ser activo en el pensamiento, en el sentimiento y en la acción; vivir despierto con acrecentada vitalidad.

- 2.- *La fe en el otro* significa estar seguro de la esencia de su personalidad, de su amor. Sólo quien tiene fe en sí mismo puede ser fiel a los demás, pues sólo él puede estar seguro de que será en el futuro como ahora espera serlo. Importa mucho su fe en el propio amor, en su capacidad de despertar

amor en los demás y en las potencialidades de las otras personas para amar.

Amar implica entregarse totalmente sin garantías, con la esperanza de despertar amor en la persona amada. El amor es un acto de fe, y quien tenga poca fe también tiene poco amor.

- 3.-*Respeto a la individualidad del amigo.* Dejando que el amigo sea lo que él quiere ser, ayudándole delicadamente a que sea lo que debe ser. La corrección es necesaria, la adulación indigna.
- 4.-*Espontaneidad y franqueza* en la comunicación, evitando toda ficción y artificio. Todo debe ser verdadero y voluntario, conservando así la pureza de la amistad.
- 5.-*Imaginación e intuición* para discernir en todo momento en el trato con el amigo lo que para cada amistad es verdaderamente importante o decisivo. Y, así, no limitarse, frente al amigo, a compartir sus penas y alegrías, ni a comentar en concordia lo que en su vida, en la propia y en el entorno haya acontecido; imaginar lo que el amigo prefiere -a veces el silencio- y lo que le conviene y ser capaces de soportar pequeñas decepciones y pequeños disgustos superficiales que pudieran surgir.
- 6.-*Fidelidad y paciencia* en todo momento, especialmente en las contrariedades, como un medio de consolidar la confianza mutua. Se está seguro de la lealtad del amigo, independientemente de la separación de tiempo o de distancia. Ni el alejamiento, ni la espera, ni la imposibilidad de la presencia del ser amado pueden agotar nuestros afectos. No cabe duda de que la ausencia es la prueba más dura para la amistad, pero también es la piedra de toque de su solidez.

Quien ama todo lo hace con infinita paciencia; es capaz de aceptar las formas defectuosas de aquél a quien ama y de dedicar toda su vida a mejorarlas.
- 7.-*Armonizar la relación interpersonal con la proyección transitiva.* Sin perder la intimidad, participar juntos en la consecución de bienes objetivos (político-sociales, religiosos, económicos, científicos...). Cuanto más espirituales sean estos bienes, más sólida será la relación.

Nos parece ahora de suma importancia distinguir claramente las manifestaciones del amor que pueden darse en las distintas fases de la evolución de la relación amorosa idealista.

En primer lugar distinguiremos varios tipos de amor:

- Amor a sí mismo.
- Amor materno (altruista y generoso).
- Amor fraterno (se caracteriza por su falta de exclusividad).
- Amor a Dios.
- *Amor heterosexual*; es el que aquí nos interesa. En él distinguimos:

A.-*El amor erótico o sensual*. Es un amor exclusivo y no universal; es la forma más engañosa de amor que existe: un egotismo "à deux". Es un sentimiento irracional determinado por el instinto de conservación de la especie y por la exigencia inconsciente de perfeccionamiento de la propia personalidad a través de las diferencias sexuales en el orden psicológico.

Según Freud, el amor es básicamente un fenómeno sexual (genital):

"El hombre, al descubrir por experiencia que el amor sexual (genital) le proporcionaba su gratificación máxima (...) debió, en consecuencia, haberse visto impelido a buscar su felicidad por el camino de las relaciones sexuales, a hacer de su erotismo genital el punto central de su vida"²⁶.

En realidad, Freud se encuentra a un paso de afirmar que el amor es en sí mismo un fenómeno irracional.

Si además de tener una reciprocidad de intereses, hombre y mujer sienten la atracción sexual, el amor humano se manifestará en la solicitud de cada uno de ellos para satisfacer la concupiscencia razonable del otro. En la medida en que la benevolencia domina la concupiscencia, el amor ennoblece a los que anima, pero en la medida en que cada uno busca su propia satisfacción pasando por encima de las exigencias del otro, dominando la concupiscencia, el amor pierde su dignidad humana.

B.-*Amor-pasión o amor afectivo.* De lo anterior se deduce la necesidad de distinguir entre *sensualidad y afectividad*.

Ambas parten de una impresión sensorial, pero mientras la sensualidad considera el cuerpo dissociado de todo lo demás, la afectividad surge ante los valores de la persona de sexo diferente en su conjunto; es la capacidad de reaccionar ante la feminidad o la masculinidad.

En la emoción afectiva se siente necesidad de acercamiento y de intimidad; un deseo de estar a solas y siempre juntos; se vive

en la misma órbita, próximos interiormente, incluso cuando físicamente se está lejos.

Cuando una mujer y un hombre unidos por semejante amor se encuentran juntos buscan diversas manifestaciones exteriores de ternura para expresar lo que les une:

- a través de *la mirada*: en los ojos puede leerse el alma de las personas; la mirada traduce la complacencia, la serenidad, etc...
- a través del *lenguaje*: el tono de la voz y las palabras.
- a través del *tacto*: cuando algo nos atrae tendemos a tocarlo, a acariciarlo, a abrazarlo. Incluso el sentimiento de estar juntos, de hallarse el uno al lado del otro contiene una nota táctil. Cuanto más evolucionada está la sensibilidad de una persona, menos aparecen en primer plano las tendencias a las exteriorizaciones táctiles.
- a través de *los gestos y actitudes* significativos del estado de ánimo de la persona.

Este amor afectivo está ante todo bajo la influencia de la imaginación, aunque se comunica a la voluntad, por eso fácilmente se idealiza al ser amado atribuyéndole diversos valores ideales que no posee realmente²⁷. En este rasgo radica la debilidad del amor afectivo: por un lado se busca la presencia del ser amado y por otro se encuentra alejado porque no se nutre de valores reales del objeto, sino que está entretenido por los valores ideales que le atraen. De este modo, el amor-pasión es frecuente causa de decepción cuando los valores atribuidos a la persona

amada se revelan como ficticios. Si no se supera el atractivo físico, el amor queda en *pasión*.

De ahí que ni el *amor-sensual* ni el *amor-pasión* constituyan solos el verdadero amor. El primero es una mera utilización de una persona por otra o, eventualmente, una utilización mutua; en el segundo, las dos personas quedan en cierta manera separadas, a pesar de la apariencia contraria. Sólo el *amor-virtud*, que une estrechamente los valores sexuales con el valor de la persona, es el verdadero amor.

C.-El *amor-virtud* o *humanizado*. Sólo el amor que acierta a captar el *yo íntimo y espiritual del otro* y que aspira, a través de la posesión, a la *inmortalidad de esa unión*, puede decirse que logra vencer la accidentalidad de la forma física perecedera para entrar en la forma más sublime y estable; sólo esta unión permanecerá siempre.

Se trata de amar desde la esencia del ser y vivenciar a la otra persona desde la esencia de su ser. El verdadero amor sólo es posible cuando las personas se comunican entre sí desde el centro de sus existencias; es un desafío constante, un crecer juntos, no un lugar de reposo; que haya armonía o conflicto, alegría o tristeza, es secundario.

Algunas pruebas de la profundidad del verdadero amor son:

- La vitalidad y la fuerza de cada una de las personas implicadas para crecer en todas las dimensiones.
- Un simple contacto con el ser que amamos ilumina nuestro horizonte, por preocupados que estemos por cualquier causa; de modo que siempre estamos alegres para aquellos que amamos.
- Al amar todo cuanto nos rodea cobra un nuevo sentido; todo sirve de vehículo para el amor que se manifiesta en un trato delicado con todo.
- Es un amor gratuito y desinteresado frente a una relación asimilatoria y egoísta. Frente a los celos está la alegría de ver que alguien es capaz de superar nuestro amor y de hacer, por ello, más felices a los seres que amamos. Para quien de verdad ama los celos no tienen ningún sentido. Es feliz sabiendo que el ser amado ama y es amado por otros y el saberlo le llena de amor hacia aquéllos que también quieren a quien él ama. Quien ama está lleno de agradecimiento hacia aquellos seres que complementan su amor; consciente de la pobreza del propio amor con respecto al que merece el ser amado, desea que alguien lleve más lejos su amor.
- Es un amor basado en razones universales, es decir, en lo esencial y es además particular en tanto que sabe amar a cada uno en su condición y situación como "único".
- El verdadero amor abre a la transcendencia tanto como va acercándonos a los hombres que amamos.
- En su esencia el amor-virtud no tiene nada de penoso o que implique sacrificios por parte de los amantes. La causa de que existan en él elementos negativos es la condición temporal en la que necesariamente el hombre y la mujer tienen que vivir su amor.

El hombre y la mujer a quienes une un amor verdaderamente humano se esfuerzan por lograr la felicidad mutua, pero ésta sólo

puede llevarse a cabo si alcanza una inmutabilidad que la sitúa más allá del tiempo cambiante. De ahí que sólo se pueda alcanzar una felicidad verdaderamente estable orientando toda la vida con sentido de eternidad. El amor humano, al servicio de la felicidad del hombre, eleva a los que se aman por encima del tiempo perecedero y les abre a un *amor espiritual*: el *amor sagrado*.

D.-El *amor espiritual o sagrado*. Es imposible llegar al amor de Dios sin haber tenido la experiencia de un amor sublime. De ahí la necesidad de abrirse al tiempo al amor divino y al amor humano; de lo contrario, nuestro ir a Dios es una evasión y nuestro amor humano es mediocre.

Hay una diferencia clara entre el amor-virtud (amor humano) y el amor-espiritual (sagrado); mientras el primero oscila necesariamente entre la atracción física y la exaltación espiritual, aunque se imponga esta última, en el segundo lo espiritual es el centro del amor.

La evolución natural del amor-virtud conduce al amor-sagrado; todo se va subordinando paulatinamente al espíritu: se ama a un ser bien concreto, consciente de sus matices propios, pero todo está en función de un valor superior. La libido queda superada sublimándola en aras de una unión espiritual. Es un amor maduro

que parte de la perspectiva del otro, pues toda relación establecida desde sí mismo, es decir desde las propias necesidades, es estéril.

Quien tiene capacidad de establecer esta relación difícilmente se centra ya en un solo ser; no puede ser un amor exclusivo, sino que irradia por doquier y se potencia al ser correspondido. Rilke explica así en qué consiste el amor:

"Amar no es, en principio, nada que pueda significar absorberse en otro ser, ni entregarse ni unirse a él. Una unión entre dos seres inacabados, faltos de luz y de libertad, sería igual a nada. Amar es una oportunidad, un motivo sublime que se ofrece a cada individuo para madurar y ser algo en sí mismo, para volverse mundo, todo un mundo por amor a otro. Es una gran exigencia, una demanda ambiciosa, algo que le elige y le llama para cumplir con un amplio y transcendental cometido".

II.2. VISION DIACRONICA DE LA RELACION AMOROSA EN LA NARRATIVA FRANCESA A TRAVES DE LA CRITICA.

Siendo el amor el más elevado, profundo y arraigado de los sentimientos humanos y siendo el arte el espejo en que se refleja la realidad por semejanza o contraste, no puede sorprendernos que amor y literatura aparezcan juntos desde las primeras manifestaciones de este arte.

La literatura es siempre expresión de la realidad por muy imaginativa que nos parezca la narración de cualquier historia amorosa, pues tanto el tema como las ideas y vivencias del autor contribuyen a estrechar aún más el evidente contacto entre lo escrito y lo vivido. José Antonio Pérez-Rioja²⁸ define la literatura como "la percepción de la realidad a través de la imagen creadora".

No cabe duda que cualquier escritor deja algo de su vida en su obra, la cual viene a ser una recreación de sus vivencias amorosas más o menos lejanas o presentes, más o menos reales o ensoñadas.

El amor es uno de los aspectos más sorprendentes y misteriosos de la vida como expresión de nuestra personalidad, ya que se convierte en una fuerza psicodinámica capaz de mover a todos los seres; de ahí el lugar predominante que el amor ha ocupado en la

narrativa de todas las épocas. Pero el amor natural, sencillo y monótonamente feliz no tiene historia en la literatura universal. Si no hay obstáculo o estímulo en las relaciones amorosas, no puede haber acción.

Presentamos una breve interpretación histórico-literaria del amor en sus manifestaciones más idealistas, a través de los distintos siglos en Francia, como punto de partida para comprender la ideología amorosa de la época objeto de nuestro estudio.

La concepción del amor ha cambiado a lo largo del tiempo. Así, a medida que la humanidad va evolucionando y, más concretamente, *la concepción de la mujer*, el amor se diferencia más de la simple unión carnal que presidía las relaciones amorosas entre los primitivos.

- En la *literatura greco-latina* el amor es presentado como una enfermedad que vuelve loco y que es enviada por los dioses (p. ej.: Fedra, víctima de la diosa Afrodita). El amor se limita a menudo al placer físico; así lo refleja Ovidio en su *Arte de amar*, muy leído en la Edad Media, manual del seductor sin escrúpulo.

Por otro lado surge la "Teoría platónica del amor", expuesta en *El Banquete* de Platón, en donde Sócrates distingue tres grados de amor:

- 1) El amor a la belleza física de un individuo.
- 2) El amor a la belleza donde quiera que se encuentre, sobre todo en las almas.
- 3) El amor a la belleza absoluta, eterna.

Así, el verdadero amor consiste en elevarse del cuerpo al alma, y del alma a Dios, único objeto verdadero digno de amor. Es pues una ascesis, una elevación progresiva hacia el bien absoluto que es Dios. El verdadero amor excluye el deseo físico.

Esta teoría ha ejercido una gran influencia en la Edad Media, que disponía de traducciones del *Banquete* y que conocía a Platón a través de Boecio, de Cassiodoro y de los árabes.

- En la *Edad Media* no hubo un solo tipo de amor, sino una diversa "tipificación" amorosa: el amor carnal y el imaginativo o idealizado o trovadoresco; el caballeresco o cortés y el "loco amor".

En el siglo XII, en el sur de Francia, es decir de Poitou y el Limousin hasta Provenza, donde la cultura romana había influido poderosamente, donde no hubo guerras durante mucho tiempo y donde el clima es suave y dulce, se produjo, antes que en el norte, una particular concepción del amor.

Alrededor de la alta nobleza, relativamente independiente, se forman cortes en las que se desarrolla una vida mundana. La pequeña nobleza sin tierras se pone al servicio de los grandes y surge el caballero andante. Damas y caballeros se reunían en torneos de galantería dando lugar a una lírica provenzal, muy característica del trovador, en la que se rendía culto a la mujer.

La mujer mantiene, sin embargo, una situación de inferioridad. El matrimonio en la aristocracia es una pura convención; el caballero no se casa con una mujer sino con un feudo. El marido tenía todos los derechos, incluido el del castigo físico, y le estaba permitido el tener concubinas. Según una tesis oficialmente admitida, el amor cortés^{5*} nació de una reacción contra la anarquía brutal de las costumbres feudales, ya que a esos abusos interminables opone una fidelidad independiente del matrimonio legal y fundamentada sólo en el amor.

El inglés C.S. Lewis²⁹ caracterizó la cultura del amor cortés con cuatro notas:

1. *Humildad*: el amante adopta una postura servil frente a su dama; es un vasallaje amoroso. Las únicas virtudes que reclama para sí son la obediencia ciega a los menores caprichos de la amada, y la callada aceptación de sus reproches por injustos que sean.

⁵ * N.B.-

Utilizamos la denominación de "amor cortés" frente a la de "fin'amors" por razones prácticas, siendo conscientes de las diferencias existentes en el contenido semántico de ambos términos. La cortesía, término empleado por Gaston Paris, es un fenómeno más amplio que la "fin'amors", ya que representa un ideal a la vez moral y social de los caballeros.

2. *Cortesía*: o conjunto de cualidades y virtudes (frente a la "villanía" o conjunto de vicios). Supone la nobleza, la elegancia del atuendo y de las costumbres, el honor caballeresco, la bravura, una buena educación. Es un estilo de vida.
La cortesía está muy unida a la "mezura" o equilibrio entre lo racional y lo sentimental; armonía entre corazón e inteligencia.
3. *Religión del amor*: la mujer (normalmente de una clase social superior) es considerada como un ser absoluto, objeto de adoración, de "serva" pasa a ser "domina". Ante ella el amador pierde su voluntad y el control de sí mismo; se convierte en un auténtico mártir; del amor de la dama depende toda su personalidad. La mujer es un ideal de perfección inaccesible.

De la misma manera que la religión posee unos dogmas y un código ético-moral que modula la conducta del individuo para vivir la gracia divina, existen otros preceptos para triunfar en la vida amorosa, expuestos en el tratado de Andrea Capellanus *De amore* (1180) en donde se formulan trece "mandamientos de amor":

1. Huir de la avaricia y ser generoso.
2. Sentir horror por la mentira.
3. No hablar mal del otro.
4. No poner lenguas a los amantes.
5. No declarar el propio amor a más de una persona.
6. Guardar fidelidad al amante.
7. No amar a mujer que sea pariente tuya.
8. No turbar el amor ajeno.
9. Obedecer en todo los mandatos de la mujer.
10. Ser siempre tu pena el querer amar.

11. Ser cortés y galante en todas las cosas.
12. No apartarse de los solaces amorosos según la voluntad del amante.
13. No avergonzarse de dar ni recibir esparcimiento de amor.

Monique Piettre³⁰ dice que el culto a la dama, siendo imagen de una aventura espiritual, camino de transcendencia, alcanza a la devoción cristiana, a la Virgen, que es "Nuestra Señora".

- 4) *El adulterio*: el concepto amoroso se expresó de diversas formas. En la época trovadoresca era la esposa, la madre cuidadosa de sus hijos y de la hacienda, la dueña y señora a la cual debían todos obediencia. Pero, a menudo, era también la amante ardorosa de otro hombre (el amor y el matrimonio no parecían compatibles en la época), un trovador por lo general. Los amores prohibidos constituían el ideal de los trovadores, que si bien cantaban a su amada bajo las ventanas con poemas de aparente platonismo, casi siempre el objeto de su amor solía acceder a sus deseos.

Para algunos críticos como Bezzola, Lazar y Denomy, el amor cortés tiene una evidente raíz sensual; para otros críticos, como Rof Carballo, el amor cortés es un amor idealizado, prueba de ello es el "asag", es decir, la prueba del amante perfecto según la cual éste debe acostarse desnudo con su amada toda la noche sin tocarla, demostrándole así, por su castidad, el amor de su pasión.

No cabe duda que el *elemento erótico* aparece en la lírica d'oc *inseparable del elemento idealista*. El amor cortés es un amor depurado que no niega la alegría de los sentidos, pero que la sublima. No es ni platónico ni puramente naturalista y emplea un ritual que excede la vulgaridad y exige fidelidad.

Denis de Rougemont³¹, estableciendo un paralelismo entre el amor cortés y el fenómeno del catarismo dice:

"El amor cortés nació en el s. XII, en plena revolución de la psique occidental. Surgió con el mismo movimiento que hizo emerger a la media luz de la conciencia y de la expresión lírica del alma, el Principio Femenino de la "satki", el culto a la Mujer, a la Madre, a la Virgen... Así el catarismo canta a la Dama de los pensamientos, a la idea platónica del principio femenino, el culto del Amor frente al matrimonio, al mismo tiempo que la castidad".

En este conflicto carne-espíritu, el amor es sublimado y se hace insensiblemente espiritualizado.

Son los primeros tanteos de la humanidad antes de encauzar definitivamente sus sentimientos, y en este primer intento de espiritualizar un instinto, se aprecia todavía la tosquedad y la torpeza del primitivo.

- *El amor en el Renacimiento (s. XV y XVI).*

El Renacimiento es la consecuencia, el punto culminante de todas las ideas triunfantes que han venido evolucionando desde finales de la Edad Media por el triunfo de la burguesía y de la realeza sobre el caduco feudalismo.

Las clases burguesas entran en la universidad y de allí salen jurisconsultos que difunden un concepto del poder real que lo garantiza como elegido de Dios para regir al pueblo. Los descubrimientos geográficos, la brújula, la imprenta y el papel ensanchan el conocimiento humano, facilitan el estudio y crean un afán de cultura naturalista, de donde surgen físicos, químicos, médicos, geógrafos, historiadores que olvidan los problemas teológicos medievales para acercarse directamente a la naturaleza. En las artes y en la literatura se aprecia el mismo fenómeno. La *mujer*, sobre las ventajas conquistadas en la Edad Media que la libertaron en parte del despotismo masculino, alcanza ahora una mayor igualdad moral y social, y busca subyugar al hombre realzando sus encantos a través de su indumentaria y de un nuevo estilo más culto, más sutil, más atractivo, menos austero.

Es la época del triunfo de la belleza, de la gracia, del amor. Es la época en que los reyes se rodean de atractivas cortesanas que dan tono a su corte. Como contrapartida, las mujeres virtuosas reaccionan contra esas bellas cortesanas que intervienen en

la política subyugando a reyes y magnates, lo que hace tambalearse una serie de principios y conceptos éticos.

La crisis moral del Renacimiento recae en la mujer, que es considerada como la meta de las desbordadas pasiones eróticas masculinas características de esta época; por eso la literatura se complace en presentar con regocijo problemas de adulterio y burlas de amor.

En esta época las mujeres al igual que los hombres fueron víctimas de las persecuciones que el absolutismo de príncipes y monarcas utilizó como elemento de represión política bajo la apariencia de polémicas de orden religioso (como la Guerra de los Treinta años, 1618-1648).

Terminado el largo período de intranquilidad tras las guerras religiosas, el retorno en las artes y en las letras a la Antigüedad clásica grecorromana fue tan fuerte que hasta las poesías se llenan de simbólicos nombres de la mitología griega y romana. Las mujeres vuelven a ser comparadas con musas, ninfas, náyades, nereidas.

La mujer es objeto de principal atención para todas las figuras artísticas y literarias. Aunque hubo un Rabelais que se mostró contrario a la educación intelectual de la mujer, a la que consideraba mentalmente inferior al hombre; un Montaigne que las

juzgaba ya demasiado instruídas cuando sabían distinguir "entre la camisa y el jubón de su marido"; Molière alude al problema culminante de la época, es decir, al dilema de reclusión o libertad de la mujer.

Ante todo hay que destacar en esta época la afición que la mujer empezó a tomar a los libros, afición que lógicamente había de conllevar el aumento de su cultura. Ella misma realiza composiciones poéticas, unas místicas, otras amorosas, según su afición y estilo.

En este ambiente, lógicamente, la concepción del amor sufre un cambio con respecto a épocas anteriores. Al surgir las nuevas condiciones de vida que imponían los intereses de la clase burguesa en formación (s. XIV y XV), se creó poco a poco un nuevo ideal moral; la burguesía funde en el amor lo físico con lo espiritual, reconociendo el amor como fundamento del matrimonio, aunque en la práctica violase con frecuencia este principio moral. Según Alexandra Kolontay³², la burguesía tenía sólidas razones para ello: la familia burguesa no se basaba en la posesión de riquezas patrimoniales, como la sociedad feudal, sino en la acumulación del capital. Para que esta acumulación se realizase lo más rápidamente posible era muy importante que los bienes adquiridos por el marido o padre fueran gastados con "economía". La mujer y los hijos debían, pues, ser amigos y auxiliares del hombre.

Tampoco hay que olvidar que en el siglo XVI está todavía muy presente el ideal caballeresco: los caballeros continuaban aún rindiendo homenaje a esa mujer que para ellos significaba la belleza absoluta. Pero se debe reconocer que en el Renacimiento el caballero es ya más amador que guerrero.

Las doctrinas platónicas del amor, expuestas en el *Fedro* y en *El banquete*, divulgadas en la Edad Antigua por S. Agustín y en la Edad Media a través de Sto. Tomás de Aquino, penetraron en el Renacimiento en relación directa con los círculos humanísticos. Pero este platonismo se reduce ahora muchas veces a una "mundanidad" delicada y enteramente hedonista. Así, en el famoso *Heptaméron* de Marguerite de Navarre (1492-1549), hermana del rey Francisco I, que constituye un conjunto de anécdotas útiles -según concepción de la autora- para la edificación moral de las mujeres de su tiempo, nos presenta una concepción del amor existente en la época. Veamos este fragmento de la XIX^e nouvelle:

"Encores ay-je une opinion, dist Parlamente, que jamais homme n'aymera parfaictement Dieu, qu'il n'ait parfaictement aymé quelque créature en ce monde.-

Qu'appellez-vous parfayctement aymer? dit Saffredent: estimez-vous parfaictz amants ceulx qui sont transiz et qui adorent les dames de loing, sans oser monstrier leur volonté? - J'appelle parfaictz amants, luy repondit Parlamente, ceulx qui cherchent, en ce qu'ils aiment, quelque perfection, soit beaulté, bonté ou bonne grace; tousjours tendants à la vertu, et qui ont leur cueur si hault et si honneste, qu'ils ne veuillent, pour mourir, mettre leur fin aux choses basses que l'honneur et la conscience reprouvent (...) Car, par les choses visibles, on est tiré à l'amour des invisibles".

Asímismo, Montaigne³³ se pregunta: "La femme est-elle capable d'amitié?"; la respuesta a la que llega es negativa:

"A dire vray, la suffisance ordinaire des femmes n'est pas pour répondre à cette conférence et communication, nourrisse de cette sainte couture; ny leur âme ne semble assez ferme pour soutenir l'estrainte d'un noeud si pressé et si durable".

- *El amor en el Barroco (s. XVII).*

La ideología del Barroco viene marcada por un sentido profuso y vital caracterizado por el dinamismo y la infinitud, por la falta de equilibrio o proporción.

Predominan las ideas pesimistas al ir aumentando la desconfianza en los valores humanos. Abunda en la literatura lo moralizador, lo ascético y lo satírico, que imponen frenos o fingimiento al natural desarrollo del amor. Pero bajo esta apariencia de recato y de espiritualidad, el XVII es el siglo de las intrigas amorosas, lejos de ser un siglo contemplativo e idealista es a menudo sensual, creando, p. ej., el tipo de "donjuán" que se debate entre el erotismo y el terror religioso.

Por otra parte, el s. XVII se interesa vivamente por el problema de las relaciones entre el egoísmo y el amor. Los

jansenistas, La Rochefoucauld y la mayoría de los pensadores contemporáneos niegan la posibilidad de un amor totalmente desinteresado, mientras que los quietistas creen en él. Malebranche distingue el amor "de complacencia" (que nos aparta del orden) del "amor de benevolencia" (que nos lleva a nuestro fin auténtico). Esta noción del amor "altruista", en oposición a las formas egocéntricas de amor, es tan aplicable al amor humano como al amor divino. Según esto, aparecen dos tendencias opuestas bien definidas que se reflejan en el teatro, género principal de este siglo: frente al optimismo de Corneille, el pesimismo de Racine.

Hasta la muerte de Luis XIV, Francia intenta "divinizar" al amor, haciendo de él una pasión teórica, atribuyéndole un lenguaje casi sagrado, que exige las pruebas y el decoro de la *galantería* y el halago. Así, la novela de este siglo toma como asunto las "contrariedades" del amor, aunque no tanto como obstáculo de la muerte cuanto con el propósito del "final feliz".

L'Astrée, obra de Honoré d'Urfé (1567-1625), nos presenta estas leyes de amor romántico:

1. Amor hasta el exceso.
2. No tener otra pasión que el amor.
3. Amor a una sola persona.
4. No ser ambicioso, sino de agradar aún más a la que se ama.
5. Defender a la amada contra todo peligro.

6. Ver en ella todas las perfecciones.
7. No tener otra voluntad que la suya.
8. Obligarse a amarla siempre.

Pero pronto surge la "Carte du Tendre" con la que se forjan novelas fantásticas. Así, Madeleine de Scudéry (1607-1701), con su *Clélia*, fue la autora más representativa del "amor respetuoso".

En el teatro corneliano el amor es virtud o debilidad o ambas a la vez; en Racine el amor es armonía voluptuosa y en Molière es variedad.

Resumiendo, la literatura del siglo XVII da una visión cada vez más pesimista del amor: no hay ninguna idealización en el teatro de Racine, ni en *Lettres de la religieuse portugaise* (el amor es aquí una pasión cruel y destructora). En *La Princesse de Clèves* de Mme. de Lafayette, el amor se convierte casi en la guerra de los sexos, aunque la idealización, ausente a nivel de sentimientos, existe a nivel de personajes.

El siglo XVII ha sabido dar una visión noble, desinteresada y espiritual del amor, aunque perdure aún cierta brutalidad en las costumbres.

- *El amor durante el Despotismo Ilustrado (siglo XVIII).*

Desde el punto de vista del pensamiento y la literatura, el siglo XVIII supone un vasto movimiento intelectual -la Ilustración- que pretende iluminarlo todo con la luz de la razón, revalorizando la tendencia renacentista de exaltar los valores humanos dentro de un racionalismo y criticismo exagerados. Así, en el siglo XVIII desaparecen -según Emile Faguet³⁴- en el orden moral dos sentimientos: el sentido de lo sobrenatural y el sentido de la tradición y, como consecuencia, la religión cristiana queda reducida al mínimo y aparecen otros dos sentimientos en el orden moral: el individualismo y la fe en el progreso científico. El francés de principios del siglo XIX cree que saber es la clave de todo progreso y el elemento "único" de toda civilización.

El ya precario equilibrio de las concepciones amorosas del Renacimiento y del Barroco se rompe. En el siglo XVIII se produce un empobrecimiento a nivel amoroso, poético y religioso. Es la época en que la marquesa de Pompadour gobierna Francia, influyendo poderosamente en Luis XV y conduciendo al país hacia un tremendo derroche en salones (mobiliario, atuendo).

Es la época de los "chichisbeos": al lado del marido aparece el amante que tiene el derecho de asistir al tocado de la mujer, permanece en sitio fijo en su salón, hace visitas con ella, la acompaña al teatro... En efecto, la literatura de la época

refleja las prácticas de la aristocracia en quien triunfa el libertinaje.

La "galantería" tiene sus reglas y es la primera ocupación de un mundo de parásitos que no puede dar ningún sentido a su vida. Es la sociedad que describen *Les liaisons dangereuses* de Laclos o la obra de Sade (1740-1814). Otras veces se reflejan grandes pasiones en las que aparece la influencia jansenista, p. ej. en *Manon Lescaut*. Asimismo, para algunos, la pasión humana, que nace de las necesidades de la naturaleza, es buena en la medida en que no contribuye a romper los lazos sociales. En esta corriente destaca Diderot, que rechaza la moral religiosa y se esfuerza en construir otra moral que reconozca un carácter legítimo a la pasión. Se identifica amor con libertinaje y la mujer es tratada como un objeto de pasión, de inspiración poética, o como sensibilidad frágil³⁵. La concepción de la mujer aparece unida a una concepción política y social de la familia. En el siglo XVIII el matrimonio es un negocio; incluso estaba estipulado entre la aristocracia que una vez asegurada la descendencia masculina, cada esposo podía vivir su propia vida sentimental (los celos eran de muy mal gusto). Crébillon hijo describe así las costumbres de su época en *Les égarements du coeur et de l'esprit*:

"Ce qu'alors les deux sexes nommaient amour était une sorte de commerce où l'on s'engageait, souvent même sans goût, où la commodité était toujours préférée à la sympathie, l'intérêt au plaisir et le vice au sentiment"³⁶.

No obstante, hay una necesidad de amor en el siglo. Se comprende en este contexto el éxito fulgurante de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. En lugar de los placeres fáciles y únicos, el amor-sentimiento y ternura; en lugar de la inconstancia, la fidelidad; en lugar del desprecio y la vanidad, el respeto y la exaltación de la vida interior; en lugar de la guerra de los sexos, la comunidad. Es el nacimiento del amor-pasión. El hombre del siglo XVIII quiere amar y compadecer, pero no al estilo de los salones, sino de las selvas y bosques (*Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre); junto con temas estereotipados:

- Apología de la pasión amorosa, considerada como vía suprema de la virtud.
- Exaltación de la naturaleza, como algo opuesto a la civilización.
- Primacía del individuo, profundamente bueno, sobre la sociedad corruptora.

En este siglo, el "amor" conyugal adquiere un rasgo de ternura, aunque más que como una institución o sacramento, como un contrato destinado a conservar unos apellidos y a continuar una familia. Los matrimonios, antes que por amor, se concertaban a gusto de los padres, teniendo muy en cuenta las conveniencias de rango o de fortuna.

Según los hermanos Goncourt³⁷, diríase que el amor en el siglo XVIII exigía una táctica para convertir la pasión en arte, y la ternura en un auténtico lazo espiritual.

Tomaremos como punto partida para nuestro estudio sobre la relación amorosa el análisis de *La Nouvelle Héloïse*. En esta novela, Rousseau conecta con la concepción cortés del amor (incompatible con el matrimonio), con sus imágenes y vocabulario. El amor es aquí un sentimiento contradictorio:

- Un instinto irresistible.
- El resultado de una elección.

II.3. ASPECTOS IDEOLOGICOS DE 1760 A 1860 EN FRANCIA.

Una visión de conjunto sobre cada siglo ha conducido a resumirlos en expresiones globales tales como "el siglo del Renacimiento", "el siglo Clásico" o "el siglo de las Luces". Conscientes de la dificultad que supone el hallar un término que abarque de una sola vez todo el pasado siglo y, tras un examen rápido del mismo, nos atrevemos a resumir ideológicamente el siglo XIX con dos sustantivos: *complejidad* e *inestabilidad*, cuya consecuencia lógica es la *diversidad* y *riqueza*.

Coincidiendo con el ritmo de los acontecimientos políticos se suceden corrientes de ideas y movimientos literarios, de modo que lo político y lo social quedan profundamente unidos y dirigidos por una misma ideología.

El período que estudiamos (1760-1780) vio a Francia, como al resto de Europa, atravesada por tres corrientes:

1. El romanticismo.
2. La filosofía de la historia.
3. Los comienzos de un racionalismo de amplitud variable.

Estas tres corrientes espirituales y sus relaciones, discordantes o armoniosas, dan la tónica de este siglo.

Desde los años 1775-1800 se manifestó una reacción contra la filosofía de las Luces, contra el intelectualismo y el empirismo del s. XVIII. No se trataba de que se quisiera repudiar la herencia científica sino que se quería conquistar una nueva dimensión. Al lado de los pacientes y metódicos surgieron los impacientes, la explosión romántica. A su vez, los acontecimientos que se produjeron en Francia a partir de 1789 hicieron aparecer una nueva dimensión de lo real, es decir la historia o el poder creador del tiempo. El movimiento de protesta racional contra los abusos del Antiguo Régimen fue pronto desbordado por una fuerza irresistible; se convirtió, de empresa metódica y organizadora, en pasión de la Revolución; Revolución que inauguraba una nueva era en la que los hombres querían crear su propio destino. Así, Kant se elevó a la noción de filosofía de la historia y elaboró proyectos de reforma social. Saint-Simon preparó su política positiva, "nuevo cristianismo".

Analicemos ahora breve y simultáneamente el desarrollo de los acontecimientos políticos e ideológicos; sin olvidar que la trama de los acontecimientos no es toda la historia. La verdadera historia de esta época está, más que en ninguna otra, en "la educación sentimental" que reciben las distintas generaciones.

En política, la complejidad e inestabilidad, propias de este siglo, llegan al máximo. A lo largo de todo el siglo fluctuaron los conceptos de autoridad y las formas de poder, si bien hubo

intentos de establecer un equilibrio en casi cada década, sobre todo a mediados de siglo. El problema de cómo interpretar el aserto, surgido en 1789, de que la esencia del ideal democrático es la "soberanía del pueblo" obsesionó a los franceses durante todo el siglo XIX, un siglo que habría de resultar políticamente agitado.

Una mirada sobre cada uno de estos períodos nos ayudará, sin duda alguna, a comprender mejor el nacimiento y desarrollo de los distintos movimientos ideológico-literarios que brotarán a lo largo del siglo.

I.- 1789-1804. EL CONSULADO. Período confuso y turbulento.

La Revolución intentó ser respetuosa con una parte del pasado. Los Estados Generales, la Asamblea nacional, la Constituyente intentan instaurar una Monarquía Constitucional que hiciera posible la reorganización de Francia; sin embargo el soberano y su corte no quisieron aceptar lo que la nación quería y la engañaron. La guerra y la invasión impidieron que el rey y los nobles retomaran el poder. Los jefes del pueblo deciden luchar por el triunfo de la república, pero debido a la desorganización de este Estado, el poder fue rápidamente tomado por los violentos que llevaron al país a soluciones extremas.

La Convención levantó y apoyó al gobierno revolucionario; la realeza desapareció con el rey, la Iglesia perdió totalmente su influencia. El Terror reinó algún tiempo destruyendo las sucesivas formaciones republicanas, mientras una mano firme dirigía el ejército.

Este período turbulento sólo podía conducir a una dictadura. El dictador fue Napoleón Bonaparte.

El 19 de Brumario del año VIII (10 nov. de 1789), el general Bonaparte, al invadir la sala de los Cinq-Cents (una de las Asambleas de diputados del Directorio) con sus granaderos, pone fin a una época y abre una nueva era.

La Revolución queda terminada en su fase violenta de asambleas, ejecuciones, motines, golpes de Estado. Quedan las ideas y la profunda transformación social a la que ha dado lugar, con la decadencia y el prestigio de la nobleza y la ascensión de una clase nueva de pequeña burguesía y campesinado rico.

El primer cónsul Napoleón se propone restablecer el orden, saneando la economía y uniendo bajo su mando a una Francia que se dividía peligrosamente a causa de la guerra civil y extranjera. La bolsa sube. La guerra civil del oeste se termina. Por el concordato de 1801, la crisis religiosa se apacigua y el culto

católico es restablecido. Se firma la paz con Inglaterra en Amiens en 1802 tras casi diez años de guerra.

En 1804, con la coronación de Napoleón como Emperador, el régimen autoritario queda legalizado.

2. 1804-1815. EL IMPERIO: Continuación del fenómeno revolucionario.

Este período se caracteriza por el orden y el progreso.

La administración está fuertemente centralizada, incluso en lo que concierne a la enseñanza (reorganización de la Universidad y creación de los "lycées" y de las "grandes Ecoles"). La población aumenta, la economía va en auge, el progreso técnico y científico es notable. La Iglesia recupera una libertad controlada y se codifican en un solo libro, el *Code Napoléon*, las leyes antiguas y las nuevas.

Un fenómeno característico de la época es la *emigración*. Desde 1789, nobles, sacerdotes, oficiales, burgueses, huyen de la Revolución que amenaza con estallar. Se van, primero, durante algunos meses que se convertirán en años de espera. Algunos, más belicosos, acuden a Coblenza en donde formarán parte del ejército de los príncipes que quieren reconquistar Francia terminando con

los jacobinos. Otros se instalan en Turín, Ginebra, Hamburgo, Londres, España... Forman verdaderas colonias para mantener su "espíritu francés", pero muchos de ellos descubrirán su misión: abrir Francia a la influencia extranjera.

En cuanto a las letras, tras el silencio de la época revolucionaria, las condiciones sociopolíticas fueron poco favorables a la vida literaria; los salones y las academias se cerraron ante la imposibilidad de la vida en sociedad. La Universidad -creada en 1810- no tiene aún ninguna importancia hasta 20 ó 30 años después.

Una o dos generaciones de jóvenes se vuelcan en las carreras públicas que crean las necesidades inmensas del ejército y de la administración. La censura controla a los literatos; la prensa que en 1789 creyó recuperar toda libertad, se convierte en promotora de propaganda oficial.

Sin embargo, se ha ido creando un nuevo público, procedente de las clases medias y populares y, poco a poco, querrá tener su literatura propia, más moderna, más conmovedora.

El sueño de los hombres de la revolución era construir una nación que resplandeciese con todas las luces y en la que la literatura tuviese una función sagrada. Al estar cerrados los salones que imponían las reglas del gusto y al haber sido

suprimida desde el 8 de agosto de 1793 la Academia Francesa, fiel guardiana de la tradición, el campo está libre de obstáculos para los impulsos del genio.

La literatura republicana tomó como principal objetivo instruir al ciudadano. Será moral; en lugar de reducirse, como bajo el antiguo régimen, a ser el pasatiempos de los desocupados o el órgano de corrupción social, ahora regenerará al pueblo; será democrática y nacional, ya que elegirá sus temas en la tradición nacional, y se dirigirá a todos los ciudadanos. Será grandiosa porque apuntará a lo sublime. La poesía y el teatro reviven, mientras la novela se prepara para dar mejores frutos.

3. 1814-1815. LA TRANSICION: Breve periodo contrarrevolucionario.

Napoleón, que era ante todo un jefe de guerra, se vuelca en conquistas militares que poco tienen ya de nacional, y todo parece derrumbarse de nuevo tras los desastres militares de 1814-1815. La Contrarrevolución pudo creerse victoriosa.

Los Borbones vuelven a París con las tropas aliadas. Luis XVIII, hermano del rey guillotinado, vuelve a reinar: es la Restauración. La gente cambia de ideología: ahora es monárquica.

Napoléon regresa al cabo de un año pero, con la derrota de Waterloo, el régimen de los Cien días termina con la definitiva abdicación de Napoleón y el regreso de Luis XVIII.

4. 1815-1830. LA SEGUNDA RESTAURACION:

Contrarrevolución e inestabilidad política: entre la monarquía y la república.

Se establece una monarquía constitucional bicameralista de tipo inglés, donde la riqueza determina el acceso a la participación política: para ser elector hay que pagar un determinado impuesto (el censo electoral); para ser diputado, uno más alto. Este sistema favorece el desarrollo de la burguesía.

Pronto varios factores hacen impopular este régimen:

- Los emigrados de 1792 regresan anclados en sus ideas desfasadas y serán malos consejeros para un rey viejo y poco enérgico.
- Los antiguos oficiales de Napoleón son alejados de París con media soldada y crean una hostilidad violenta hacia la monarquía allí en donde se asientan.
- Tras las victorias, los franceses se sienten humillados de ser tan poco en el presente. Los jóvenes que se preparaban a ser brillantes oficiales del gran general, no se consolarán con el inmovilismo de su país; amargados y aburridos, empiezan a sufrir el "mal du siècle" (Stendhal, Vigny, Musset).
- En el interior no hay iniciativa. París se encasilla en barrios: Faubourg Saint-Honoré para la nobleza imperial;

Palais-Royal para la casa de Orléans, que prepara su ascenso al trono suplantando a la rama legítima (1830); Chaussée d'Antin para la alta finanza.

El rey practica una política moderada. En los siglos XVII y XVIII sólo se podía ser conservador o reformador. A partir de 1815 el número de partidos y de doctrinas políticas se multiplica. Y estos partidos no se contentan con discutir y organizar una acción política, sino que agitan al país y fomentan insurrecciones y revueltas.

A la derecha están los ultras, partidarios de la monarquía antigua de derecho divino y de las prerrogativas de la nobleza, soportan difícilmente la "Charte" (Carta Constitucional). A la izquierda, los liberales opuestos a los Borbones, anticlericales, reúnen a republicanos, bonapartistas y una burguesía que aspira a elevarse.

La burguesía accede poco a poco a la nobleza. Fundamentalmente rural al principio, se va a beneficiar progresivamente del desarrollo industrial.

La muerte de Luis XVIII y la subida al trono de Carlos X (1824), ultra y poco inteligente, supone un renacimiento de las tensiones entre derecha e izquierda. Las leyes de prensa de julio de 1830 (Les Ordennances) serán la chispa que hará estallar la

violencia. El 27 de julio, las barricadas se levantan en París. En tres jornadas: 27-28-29 de julio, "Les trois glorieuses", la revolución acaba con el viejo trono. Carlos X es obligado a exiliarse para siempre y los vencedores (jóvenes republicanos, estudiantes politécnicos, viejos soldados y oficiales del Imperio...) aspiran a instaurar la república. Sin embargo, una hábil maniobra dirigida por Thiers, el banquero Laffite y La Fayette, jefe de la Guardia Nacional, pone la victoria en manos del Duque de Orléans, primo del rey: Louis-Philippe, rey de los franceses -el rey ciudadano.

La Restauración implica el retorno casi integral al Antiguo Régimen, al menos en un momento dado. Se considera a la Revolución como un simple accidente que haya que olvidar. Según la fórmula tan significativa del preámbulo de la "Charte Constitutionnelle" de 1814, "on renoue la chaîne des temps" - ninguna fórmula es más expresiva de la filosofía política de la contrarrevolución.

Pero la Restauración no consigue restablecer enteramente la situación de 1789. Luis XVIII, al conceder la Charte -especie de constitución o de contrato entre el soberano restaurado y la nación- prevé instituciones representativas y reconoce libertades tales como la libertad de opinión, de culto, de prensa.

Se mantiene la organización administrativa que Napoleón había establecido, reconociéndose su eficacia.

Hay un cambio profundo en las *estructuras sociales*: el vasallaje es abolido, los privilegios suprimidos; se reconoce la igualdad civil de todos ante la ley, la justicia y el impuesto.

Es un lugar común decir que la sociedad procedente de la Revolución es una sociedad burguesa. Es necesario -según René Rémond- realizar algunas precisiones para matizar los tópicos y prevenir confusiones intelectuales.

La Revolución es incontestablemente burguesa por sus autores; la composición de las asambleas así lo muestra. En segundo lugar, es natural que esta mayoría burguesa persiga sus propios intereses que coinciden con el espíritu y el movimiento de la Revolución. En tercer lugar, las asambleas revolucionarias o el gobierno consular han aportado al ejercicio de las libertades, a la aplicación de los principios de igualdad, restricciones ventajosas para la burguesía en detrimento de otras clases. Así, la Constitución de 1791 y la de 1795 distinguen dos categorías de ciudadanos y sólo aquellos que pueden justificar condiciones de fortuna y de propiedad tienen plenos derechos políticos. El Imperio restaura una nobleza, unos monopolios en beneficio exclusivo de la burguesía.

Es la era de la Revolución Industrial que había nacido en la Inglaterra del siglo XVIII, basándose en la utilización de una nueva fuente de energía, el carbón, y el avance del maquinismo, como consecuencia de invenciones que modifican las técnicas de fabricación. La conjunción de ambos factores, es decir, la aplicación de la energía nueva al maquinismo, constituye el origen de la revolución industrial, cuyo símbolo es la máquina de vapor.

Esta revolución lleva consigo modificaciones en varios órdenes, en:

- la relación del hombre con su trabajo,
- las relaciones de los hombres entre ellos. Se produce el éxodo rural dando lugar a una clase social totalmente nueva: la obrera, que se opone a otra, la de los patrones.

Aparecen diferencias enormes entre el capitalismo industrial, financiero y bancario, y la gran masa asalariada que sólo dispone de su capacidad de trabajo físico. Diferencias que se plasman en el acceso a la instrucción, a la vida política y al habitat. Se trata de una auténtica *segregación sociológica*.

Sin embargo, no se trata de la dominación brutal del dinero, sino que es el dinero considerado dentro de un sistema de valores que pone el acento sobre la capacidad intelectual y la independencia de opiniones.

En cuanto al movimiento de las ideas, Francia, durante los primeros años de la Restauración y tras tantos años de guerra, despliega todas sus fuerzas en el campo de batalla del pensamiento.

1. Por un lado, en la extrema derecha, los *tradicionalistas*, los "profetas del pasado": Joseph de Maistre, Bonald, Laménais.
2. Los *Idéologues*, increyentes y cientistas: Dupuis, Destutt de Tracy, Cabanis.
3. Una especie de *centro filosófico* intenta formarse bajo la dirección de Victor Cousin, Laromiguière y Jouffroy. Quiere construir una filosofía intermedia, libre de sistematización materialista y de la autoridad de la Revelación. Son los representantes del pensamiento oficial.

En realidad, la ideología de este período aparece representada sobre todo por los "Idéologues", así llamados porque su obra es constituir la ciencia de las ideas.

Se reunían en casa de Mme. Helvétius, en los despachos de la "Décade philosophique", su periódico, y en las sesiones del Instituto que la Convención funda el 25 de octubre de 1794 y, luego, en casa de Mme. Condorcet. Partidarios convencidos de la Revolución, perseguidos durante el Terror, llegan por fin al poder. Después del 18 brumario son expulsados y atacados por Napoleón, que les odia.

Algunos de ellos son: Volney (1757-1820), Condillac (1744-1794), Destutt de Tracy (1754-1836), Cabanis (1757-1808), Maine de Biran (1766-1824).

Parten de los ideólogos del siglo XVIII, discípulos de Locke y de Condillac. Sacan tantas consecuencias del sensualismo que dan a esta doctrina un sentido nuevo. Al haber vivido la Revolución quieren conducir a los hombres a un puerto tranquilo en donde sea posible la felicidad. *Piensen para actuar* y su fe está en el *progreso*. Inclínados sobre el alma humana para comprender el juego de sus operaciones, hacen de la psicología una ciencia, llegando incluso a la psicofisiología. Inauguran una ciencia de las costumbres que heredarán los positivistas. Fijan un método que será el de Taine.

Preconizan una actitud ante la vida (el culto del hecho, la negación del *a priori*, el odio al dogmatismo) que inspirará a los psicólogos más penetrantes y a los pensadores más atrevidos.

También estudiaron los principios del arte literario y, así, frente a los que juzgan las obras literarias por su carácter exterior, las juzgan por sus efectos psicológicos: es bella toda obra que consigue implicar a la razón, a la sensibilidad o a la imaginación.

Los "Idéologues" representan "la independencia de las ideas", el "atrevimiento". Su ideal es acrecentar la razón, la felicidad.

--> Así mismo, este período aparece atravesado por la corriente ideológica que se ha denominado *Romanticismo* y que nosotros preferimos designar como *Realismo-romántico*.

Durante los quince años de la Restauración, el romanticismo se fue organizando como escuela literaria. Las aspiraciones nuevas, en armonía con la sensibilidad moderna, se han hecho más conscientes y más claras, afirmándose el rechazo del pasado clásico como desfasado.

El descubrimiento del romanticismo alemán a través de Mme. de Staël, y las obras de Chateaubriand sirvieron de guía. En conjunto, la juventud culta, idealista y con grandes aspiraciones hacia lo infinito, se opone rotundamente a un mundo racionalista y cada vez más materialista, encarnado en la burguesía ascendente. El burgués representa para el joven romántico el enemigo, mientras que había sido el modelo admirado del siglo XVIII.

Los años de la Restauración fueron años de lucha y de manifiestos; la victoria literaria conseguida con la representación de *Hernani* (febrero 1830) en la "Comédie Française" se anticipó en unos meses a la revolución política.

Con el correr de los años se produce un cambio de mentalidad en los intelectuales. Primero, conservadores, católicos y monárquicos, son moderados en la expresión de sus ideas; luego, se irán haciendo cada vez más agresivos en literatura a la par que se harán revolucionarios en política. En líneas generales el proceso de evolución puede dividirse en dos etapas:

- *Años 1816-1820:*

Los románticos ingleses se dan a conocer en Francia, a través de las traducciones de Walter Scott, Byron, Schelley y los alemanes.

En 1819, Géricault escandaliza con su *Radeau de la Méduse*. Nodier se dedica al cuento negro fantástico. Saint-Simon redacta su famosa *Parabole*, primer texto socialista. Lamartine (1820) renueva la lírica con *Les méditations poétiques*.

- *A partir de 1820:*

- Se forma un grupo (Vigny, Soumet, Hugo, Deschamps) y en 1823 fundan un periódico, *La Muse Française*, en el que defienden la necesidad de una renovación.

- En 1822, Hugo publica su primer libro de versos: *Les Odes*. Delacroix expone su *Barca de Dante*.

- En 1823, Stendhal publica *Racine et Shakespeare*, primer escrito de tono revolucionario.

El movimiento ideológico evoluciona hacia el liberalismo político. En 1824 tienen lugar las primeras reuniones en la Biblioteca del Arsenal con Charles Nodier. En 1827, Hugo da a conocer su famosa "Préface" de *Cromwell* en donde ataca la literatura del pasado y define la edad moderna caracterizada por el hombre doble, cuerpo y espíritu, cuya transcripción es el drama. Hugo reúne en su casa al "Cénacle", compuesto por los escritores más brillantes, que defiende la libertad en el arte.

En 1829, Hugo publica *Les Orientales*, recopilación de versos sobre un tema liberal: la Guerra de la Independencia de Grecia; Mérimée sus *Chroniques du règne de Charles X*; Balzac *Les Chouans*, novela histórica, y A. Dumas *Henri III et sa Cour*, drama histórico.

El 25 de febrero de 1830 con el estreno de *Hernani* la batalla literaria explota con Musset, Stendhal, Hugo, Balzac, Dumas. Lo mismo sucederá en pintura con Delacroix y su obra *Las matanzas de Scio*, y en música con Berlioz.

--> La generación que comienza en 1815 es más sensible aún que la de René. "L'ennui" la atormenta aún más cruelmente, porque tras la caída de Napoleón, no tiene para entretenerse los peligros de las batallas ni la alegría de las victorias. Está menos dispuesta a someterse a las leyes sociales, más pronta a hacer del "yo" la medida del universo. Y es este "yo", orgulloso y atormentado, el que va a intentar expresar. Los artistas abandonan las formas que les lega el pasado y traducen en obras de belleza sus emociones.

Los personajes que influyeron directa o indirectamente en la ideología romántica son:

1. Victor Cousin: Padre del eclecticismo.

Piensa que el filósofo debe formar su sistema a partir de los elementos que preexisten en el espíritu humano. Asimismo, resume los sistemas que existen desde siempre en cuatro tipos: sensualismo - idealismo - escepticismo - misticismo, que corresponden a cuatro tendencias fundamentales del espíritu humano.

El eclecticismo de V. Cousin es un espiritualismo demostrado a la vez por la razón individual y por la razón del género humano.

2. Lamennais: Unión entre religión y libertad.

Reivindica todo tipo de libertad: religiosa, de enseñanza, de asociación...

Maldice a las potencias que someten a la humanidad: "les porte-glaive, les porte-couronne, les porte-tiare". Exalta a los oprimidos, cuyo triunfo está próximo si quieren unirse y poner su confianza en Cristo.

Para convencer al lector del doble sentimiento que le obsesiona, odio por la injusticia social, esperanza en la justicia futura, multiplica las imágenes: parábolas, visiones, alucinaciones - reflejo de una sensibilidad romántica exasperada.

3. *Saint-Simon*: Observación de los hechos.

Tomando como base las ideas de los enciclopedistas y de Condorcet, quiere limpiar a las ciencias de los residuos metafísicos que las corrompen y fundarlas sobre la única observación de los hechos; anuncia el positivismo de Auguste Comte.

Para instaurar la era de la fraternidad universal, es necesario sustituir la doctrina del "laissez-faire, laissez-passer" por la organización; la explotación del hombre por el hombre por la explotación del globo y de la industria.

Su discípulo *Pierre Leroux* inspiró a George Sand y a Victor Hugo.

4. *Fourier*: Intenta analizar y clasificar las pasiones humanas y descubre las pretendidas "leyes de atracción pasional", declarándose el Newton de la moral.

Esta ideología tuvo poca influencia en los escritores de la época, si bien influyó sobre G. Sand, Leconte de Lisle y las tres últimas novelas de Zola: *Fécondité*, *Travail* y *Vérité*.

5. 1830-1848. LA MONARQUÍA DE JULIO:

Consolidación de la clase burguesa.

Con Louis-Philippe continúa el mismo régimen, pero la sociedad cambia. La burguesía de los negocios, de la industria y de la

banca se afirma como la principal clase social. El desarrollo progresivo del maquinismo y de la gran industria empeorará la situación de los obreros. Ante las condiciones de vida miserables (los salarios bajan, la jornada es de 17 horas) se producen numerosas insurrecciones.

Exteriormente, es el momento de la guerra poética del Rhin que no puede calmar la reciente conquista de Argelia.

El inmovilismo de Louis-Philippe es impopular. El socialismo se desarrolla con la toma de conciencia del problema social.

En literatura es la época cumbre de la novela romántica (Stendhal, Balzac, Hugo, Vigny, Musset); de las restauraciones medievales (Viollet-le-Duc); de la escultura de Rude (bajorrelieve de "La Marsellesa" que decora el Arco del Triunfo de l'Etoile); del desarrollo de la Opera en donde se conjuga la música, el teatro y la reunión social.

El descontento aumenta y la crisis se avecina. En febrero de 1848 las calles se llenan de barricadas y la monarquía cae. Lamartine es nombrado presidente del gobierno provisional republicano.

6. 1848-1852. LA SEGUNDA REPUBLICA:

Efímero período de euforia de la mística fraterna y humanitaria.

La abolición de la esclavitud, la institución del sufragio universal, la libertad de prensa y de reunión, la afirmación del derecho al trabajo, provoca un clima de euforia en el que todo parece ser posible. Pero hay que resolver los problemas económicos, la crisis bancaria y el paro.

Las barricadas del 22 y 23 de junio (1848) provocan miles de muertos; el 10 de diciembre las elecciones garantizan el triunfo de Louis-Napoléon Bonaparte. La Asamblea legislativa de mayo de 1849 es reaccionaria: suprime el sufragio universal y la libertad de prensa. Louis-Napoléon se prepara para el poder absoluto.

Culturalmente, es un período de desengaño; se impone la teoría de "l'art pour l'art" según la cual el escritor se dedicará sólo a escribir.

7. 1852-1870. EL SEGUNDO IMPERIO:

Período dictatorial - predominio de las obras críticas.

El golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851 puso fin a la República parlamentaria nacida tras la revolución de 1848. El

príncipe presidente se convirtió en dictador y suprimió toda apariencia de régimen parlamentario (duras medidas de represión, severa legislación de la prensa y de los poderes concedidos a los prefectos). El 2 de diciembre de 1852, tras un plebiscito, el príncipe presidente se convirtió en emperador bajo el nombre de Napoleón III.

Este régimen de estricta dictadura que restringía la libertad de expresión de los escritores sólo duró unos años. A partir de 1859, fue necesario hacer concesiones a la opinión, cuya hostilidad aumentaba, a pesar de la prosperidad económica.

París se convierte en la capital intelectual de Europa. Los pintores de la escuela de Barbizon, los paisajistas: Corot, Rousseau, Miller, los realistas y, sobre todo, Courbet, mantienen la reputación de la pintura francesa, mientras que la de la ópera francesa está asegurada por Berlioz, Meyerbeer, Gounod, Ambroise Thomas; y la de las ciencias por Pasteur, Claude Bernard y Berthelot.

A partir de 1860 aparecen las primeras dificultades que acabarán con el nuevo régimen.

En el interior, los católicos, favorables al régimen en un primer momento, pasaron a la resistencia; nuevos movimientos revolucionarios se preparan. Las elecciones de 1863 testimonian

de la potencia de los partidos de oposición y el Imperio tiene que hacerse liberal.

Las victorias contra Rusia y Austria, que siguieron a la liberación de Italia y a la anexión de Saboya y del condado de Niza, no bastaron para mantener el prestigio del Imperio. El fracaso de la intervención en Méjico y la victoria de Prusia sobre Austria mostraron pronto la debilidad verdadera de Francia en Europa. La impotencia de la política extranjera de Napoleón III le llevó a un conflicto con Prusia, para el cual Francia no estaba preparada.

Tras 18 años, el Imperio, que nunca satisfizo a la mayoría de los adictos a los principios de 1789, se derrumba. La creación de la Comuna de París reveló el persistente impulso izquierdista de una revolución inconclusa. Y, cuando a su vez se hundió la Comuna, los herederos menos extremistas de los principios de 1789 procuraron entronizarlos en una nueva república, que duró hasta bien entrado el siglo XIX, a pesar de sus muchas crisis.

Culturalmente, este período del Segundo Imperio se caracteriza por un predominio de las obras críticas e históricas sobre las artísticas.

Iglesia y Estado se unieron contra los hombres de letras para impedirles abordar algunos campos del pensamiento. También se

intentaba, por miedo al espíritu revolucionario, detener la evolución política y social de Francia, dificultando las audacias artísticas e intelectuales, históricas o filosóficas. (Así, grandes escritores, como Hugo y Quinet, vivieron en el exilio; otros, como Michelet y Renan, fueron destituidos de sus cátedras; otros perseguidos ante los tribunales: Flaubert, los Goncourt, Baudelaire). La legislación de la prensa tiende también a anular toda libertad (prohibición de los periódicos literarios y científicos de ocuparse, ni siquiera accidentalmente, de política y de "economía social". Se pensó en coordinar la literatura con el conjunto de las instituciones del Imperio. La Iglesia, con la encíclica *Quanta cura* y el *Syllabus* (1864) condenó en bloque todos los "erreurs de notre temps", es decir todas las doctrinas liberales modernas.

Pero todas estas medidas eran ineficaces como decía Renan:

"Nous saurons maintenir la tradition de l'esprit moderne et contre ceux qui veulent ramener le passé, et contre ceux qui prétendent substituer à notre civilisation vivante et multiple je ne sais quelle société architecturale et pétrifiée, comme celle des siècles où l'on bâtit les Pyramides".

Este pensamiento representa la unión del espíritu científico del siglo y del espíritu de la Revolución en lo que luego se llamará el *positivismo*.

El positivismo es -según Paul Hazard y Bédier³⁸- la forma moderna de la filosofía del siglo XVIII, comprimida bajo el Imperio y bajo la Restauración y dificultada bajo el reino de Louis-Philippe.

El *espiritualismo*, bajo su forma religiosa y laica, la que le había dado Victor Cousin, era la doctrina del Estado. Intimas afinidades la unían a la doctrina literaria triunfante desde 1830, llamada tradicionalmente romanticismo. No se concebía que lo "verdadero" pudiera manifestarse independientemente de "lo bello" y de "lo bueno".

Este es el espíritu contra el que combatía, desde hacía varios años, el espíritu positivista, y sobre el que triunfó, precisamente bajo el Segundo Imperio, originando un gran *cambio de valores*.

El valor supremo que dentro del campo intelectual era la filosofía, la poesía y el arte, se desplaza a favor de la ciencia. La vieja idea de progreso resurge con más fuerza bajo el nombre de *evolución*. Todas las ambiciones ideológicas que parecían tan ingenuas a principios de siglo, aparecían como muy realizables, gracias a los enormes progresos de las ciencias aplicadas. El culto de la ciencia es la nueva religión. Para los hombres de letras, la Ciencia se llama Filología, Filosofía, Crítica, Historia, significan una sola cosa: el esfuerzo del

espíritu hacia la verdad. Se ha terminado el tiempo de los bellos esfuerzos individuales, se ha descubierto la eficacia del trabajo colectivo perfectamente organizado.

Gracias a este ardor de investigación histórica y crítica, todo se rehace, tanto la sociedad como la religión. La razón tiene el derecho y el deber de "réformer la société par la science rationnelle" y lo hará volviendo a la tradición revolucionaria, puesto que la Revolución Francesa no es más que: "l'avènement de la réflexion dans le gouvernement de l'humanité". Conocer al hombre, organizar científicamente la humanidad, y para eso educar al pueblo, era el ideal de toda actividad intelectual.

II.3.1. IDEOLOGIA Y MITOLOGIA DE LA MUJER.

Este apartado destinado a aclarar algunos aspectos de un tema tan vasto como es el de la mujer, servirá como base para realizar un análisis ideológico-literario de la relación "amorosa" en el período que estudiamos.

Los sentimientos humanos esenciales -el amor, p. ej.- existen desde que existen las sociedades, e igual sucede con las relaciones hombre-mujer, pero, como ya hemos visto en apartados anteriores, no se expresan igual en la historia. Todo depende de la concepción de la vida que se tuviera en cada época y que conlleva una determinada posición ante la mujer.

Los grandes novelistas han descrito a sus heroínas en relación con la realidad en que vivían las mujeres de su tiempo. Por supuesto, no hay que olvidar que una novela no es una encuesta sociológica y que las observaciones que posee están transformadas estéticamente por la visión del mundo del escritor.

Distinguimos dos aspectos; en primer lugar, el papel de la mujer en las distintas clases sociales entre 1760 y 1860 o *visión ideológica contemporánea de la mujer*; y, en segundo lugar, el modelo de personaje femenino que propone la novela francesa o *visión mitológica de la mujer*.

Los numerosos cambios producidos tras la Revolución de 1789 en las instituciones y en las costumbres francesas, también influyeron de una manera decisiva en la condición de la mujer.

Simplificando mucho, podemos distinguir dos corrientes principales que van a dirigir la vida de la mujer durante este período: un movimiento de emancipación que, a pesar de algunos fracasos, se afirma progresivamente durante todo el siglo XIX, y una concepción tradicionalista que aleja a la mujer de la vida pública, profesional y política, para reducirla al campo familiar o mundano.

En esta época los prejuicios masculinos respecto de la mujer ya no se fundan en consideraciones religiosas o teológicas, sino que se visten de "ropaje filosófico" y de "ropaje científico". Así, Proudhon las considera seres inferiores en lo físico, en lo intelectual y en lo moral. La inferioridad física se debe, según él, a la carencia de virilidad; la inferioridad intelectual queda probada al constatar que la humanidad no debe a la mujer descubrimiento alguno; la inferioridad moral se basa en que los hombres deben mandar ya que las mujeres tienen una moralidad muy relativa y dependiente de sus afectos. Y en otra parte de su libro *Filosofía del matrimonio* pregunta: "¿Por qué es tan bella la mujer? Notémoslo: por la misma inferioridad de su naturaleza. Todo para la mujer se reduce a cuidar de su hermosura, ella ha sido donada al hombre para que le sirva de auxilio".

Una ideología análoga y llena de ambigüedades parece descubrirse en el artículo "Femme" del *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de P. Larousse publicado de 1865 a 1876.

Ya a mediados del siglo XVIII aparecía una oposición radical entre los principios de los médicos y las afirmaciones de los moralistas feministas que continuaban la tradición del cartesiano Poullain de la Barre y que rechazaban la idea de que el sexo pudiera influir en las cualidades del espíritu y en las actitudes del ser para cubrir todos los empleos de la sociedad.

Dos concepciones diferentes de la mujer, de su naturaleza, se enfrentan en la edad clásica:

"L'une ouverte sur la vie quotidienne, sur les formes concrètes de l'existence; l'autre, que l'on pourrait désigner comme un féminisme intellectua-
liste (...) la nature féminine est le produit du préjugé et de l'éducation"³⁹.

"L'esprit n'a pas de sexe", decía Poullain y Dom Caffiaux, D'Alembert, Marmontel, Helvétius, Thomas, Condorcet, etc. continuaban afirmando la igualdad intelectual de las mujeres y de los hombres. En la segunda mitad del siglo, Boudier de Villemetret, bajo la influencia del pensamiento médico, y de Rousseau sobre todo, sitúa a la mujer en el centro de una red de vínculos afectivos y sociales de los que no debe separarse so pena de perder el sentido de su vocación.

Concepción que se explica por factores de orden económico y sociológico: la promoción social de la burguesía; el temor a un descenso de natalidad; primacía concedida a la sensibilidad sobre la inteligencia discursiva y abstractiva; el repliegue sobre la familia; una nueva concepción de la felicidad.

Resumiendo, vemos todo el siglo XVIII, y bajo su influencia el siglo XIX, dominado por dos concepciones:

1. *El mecanicismo*: niega la heterogeneidad sustancial del alma y su autonomía: Toda conducta de la mujer está justificada porque responde a una especificidad orgánica.
2. *El animismo*: la feminidad viene de una ontología, es decir, es una esencia, como la forma o la intencionalidad de un alma, rectora de los movimientos del cuerpo y del pensamiento reflexivo.

Alaban a Rousseau por haber descrito la felicidad de la mujer como un "épanouissement" de su sensibilidad; pero hay una gran diferencia: en Rousseau, la maternidad no es sólo una función fisiológica, sino una vocación metafísica; la mujer debe retomar, continuar la función primordial de la naturaleza, en el seno de un mundo desnaturalizado, en donde el hombre se acuerda de una felicidad perdida que sólo el amor puede sustituir.

La mujer desempeña un papel esencial en la meditación sobre la pérdida de los valores y una búsqueda de sus huellas

en nosotros y de las vías que conducen a ellos. De este modo, *La Nouvelle Héloïse* es una historia simbólica que debe ser descifrada. Para que toda mujer sea feliz en su feminidad es necesario que viva esta condición en su dimensión mítica, saber interpretar lo accidental como signo para descubrir el verdadero sentido.

Condorcet planteaba ya el problema del papel de la mujer en la sociedad.

Los primeros años de la época revolucionaria están marcados por una brusca turbulencia feminista. Desde que se anunció la próxima reunión de los Estados Generales, las mujeres redactaron cuadernos de quejas y peticiones, siendo sus reivindicaciones principales:

- El derecho al trabajo "en los oficios de la aguja y del huso" frente a la competencia de los modistos.
- Derecho a la instrucción y a las carreras.
- Derecho al divorcio.
- Una mejor legislación para las mujeres abandonadas y las madres solteras.
- Derecho de la mujer casada de disponer de sus bienes sin dar cuenta al marido.
- Igualdad civil y su representación en los Estados Generales.

Asimismo, las mujeres crean periódicos y fundan clubs, ya que no se les acoge en los círculos masculinos, con excepción de los jacobinos y de la Sociedad fraterna mixta de Mercados.

Siete u ocho mil mujeres del pueblo y de la pequeña burguesía se echan a la calle hacia Versalles el 5 de octubre de 1789 con el ardor que les inspira el orden nuevo. Pero las decepciones se suceden. Robespierre y Marat son profundamente opuestos al papel político de las mujeres. El 9 Brumario de 1793, la Convención decide el cierre de todos los clubs femeninos; en mayo de 1795, tras los sucesos de Prairial, las mujeres reciben orden de permanecer en casa y de no manifestarse.

Comienza entonces el apogeo de las "Merveilleuses", frívolas, deseosas solamente de agradar, de pasearse por París luciendo sus modelos. Es la época de Mme. Tallien, de Joséphine de Beauharnais, suntuosas muñecas que viven gracias a los favores de los hombres.

El estatus de la mujer en esta nueva sociedad viene definido por el Código Civil, llamado también *Code Napoléon*, debido al papel predominante del Primer Cónsul en su redacción. Napoleón es claramente antifeminista; juzga a las mujeres desde su experiencia personal bastante limitada: los salones corrompidos del Directorio y su familia. Napoleón desprecia en las mujeres: "la faiblesse de leur cerveau... la mobilité de leurs idées";

"les femmes ne s'occupent que de plaisir et de toilette; pour une qui nous inspire quelque chose de bien, il en est cent qui nous font faire des sottises". En tales condiciones la mujer sólo podrá salir de la tutela de su familia para pasar bajo la de su marido. Este es el futuro que el Emperador traza para las jóvenes pensionistas de la Maison de la Légion d'Honneur en Ecoen: "Je voudrais qu'une jeune fille sortant d'Ecoen pour se trouver à la tête d'un petit ménage sût travailler ses robes, racommoder les vêtements de son mari, faire la layette des enfants, procurer des douceurs à sa petite famille"; y sobre el amor y los sentimientos de la mujer: "Toutes ces jeunes têtes se persuadent qu'elles aiment. Le devoir d'une jeune fille sérieuse est d'éviter de faire elle-même le choix d'un époux".

Bajo esta perspectiva se pueden interpretar los artículos del Código Civil consagrados al estatus de la mujer:

- "Elle ne peut tester en jugement sans l'autorisation de son mari".
- "Elle ne peut aliéner, donner, hypothéquer, acquérir à titre onéreux ou gratuit sans le concours de son mari". El marido, sí.
- El adulterio del marido es sancionado ligeramente (sólo si la concubina es encontrada en la casa común). Por el contrario, la mujer adúltera es castigada en todos los casos con reclusión en una casa de corrección durante un tiempo que puede oscilar entre tres meses y dos años.

Esta legislación, conforme a las ideas de la clase dominante, la burguesía, fue aceptada por la mayoría de las mujeres durante

algún tiempo: la protección que se les aseguraba a cambio de su sumisión les tranquilizaba. La mediocridad de su formación, el conformismo de su educación les hacía incapaces de desempeñar un papel activo en la vida pública o para dirigir sus negocios.

Sin embargo, una mujer se levantó contra "el tirano" y desafió a la tradición: Mme. de Staël (1766-1817), hija de un banquero de Ginebra, Jacques Necker, más tarde "Directeur Général des Finances", recibe una educación que no era, en general, la propia de su sexo. Protestante, favorable a la Revolución y contraria al régimen de Napoleón, una vez escribió: "Examinez l'ordre social et vous verrez bientôt qu'il est tout entier armé contre une femme qui veut s'élever à la hauteur de la réputation d'un homme".

Tras esta visión general sobre la condición de la mujer francesa en el siglo XIX, destacaremos aspectos más concretos de su vida cotidiana.

1. *Educación.*

Ya desde sus primeros años, la niña es tratada de una manera muy distinta del resto de sus hermanos.

Durante el período revolucionario habían aparecido varios proyectos reclamando escuelas para las niñas: la *Pétition des Femmes*, en 1789, deseaba que se les instruyera sobre lengua, religión y moral. Condorcet y Lepeletier piden escuelas primarias para las niñas a semejanza de las que existen para los niños. Pero todos estos proyectos fracasan.

En 1807, un decreto imperial nombra a Mme. Campan directora de la Maison de la Légion d'Honneur de Ecouen, escuela en la que seiscientas pensionistas (hijas, hermanas o primas de miembros de la Légion d'Honneur) son educadas bajo un régimen austero con el fin de formar "non des femmes agréables, mais des femmes vertueuses". Se les enseña religión, lectura, ortografía, un poco de historia y de geografía, botánica, física, medicina, artes para divertir y durante las tres cuartas partes del día, trabajos manuales.

En 1819, los prefectos son invitados a favorecer las escuelas de niñas, pero en 1832 sólo hay un millar por toda Francia. Las educadoras son, sobre todo, religiosas: Ursulinas, Benedictinas..., y sólo las jóvenes ricas pueden acceder a esa educación; el marido continúa siendo lo que podría llamarse en lenguaje estratégico "l'objectif des parents et des institutrices". Sólo las mujeres que tienen un deseo acuciante de cultura intentan formarse individualmente.

2. Matrimonio.

Apenas salida del pensionado, hacia los 16 ó 17 años, la joven está destinada al matrimonio que habrá sido preparado entre dos familias. Así, en 1811, los prefectos reciben la orden de establecer la lista de las jóvenes casamenteras de cada departamento: en la primera columna, el nombre; en la segunda, la cantidad de la dote; en la tercera, las "espérances"; se precisarán los "atractivos" o las "deformidades"; la educación recibida, los sentimientos religiosos. Napoleón espera así colocar según los méritos.

Esta circular es la caricatura de un hecho real: el matrimonio consistía en unir "deux fortunes pour créer une fortune plus grande" (Marie d'Agoult).

Todo es minuciosamente preparado. La primera aparición en sociedad de la joven es objeto de grandes cuidados y se realiza durante un gran baile, o en la Opera. Después, comienzan las negociaciones discretas entre las familias; más tarde, la entrevista, que se finge fortuita y que debe ser breve (en la iglesia, durante el paseo); la solicitud de matrimonio viene a continuación y será seguida de un período de noviazgo, lleno de obligaciones rituales: el ramo diario del novio, las entrevistas bajo la vigilancia de un "chaperon", la preparación del ajuar, las visitas a las relaciones; finalmente, se firma el contrato

ante notario -la dote es un elemento esencial. Después del matrimonio civil y religioso a un tiempo, los padres de la novia dan una fiesta en la que exponen los regalos y el ajuar.

Durante un año la joven esposa sólo puede salir acompañada de su marido, su madre o su suegra. Después, queda emancipada; entonces está bien visto que aparezca poco con su marido y con sus hijos.

Las ocupaciones de la mujer casada consisten especialmente en dirigir su casa y formar a sus hijos. En la alta sociedad lleva una vida muy mundana. Hacia 1827 se pone de moda el organizar un "salón" un día por semana y utilizar los otros en recorrer bailes, cenas, recepciones, veladas en la Opera, etc...

En 1830 aparece *Le Journal des Femmes*, en donde se publican consejos de belleza, crónicas de moda, revistas de teatro y también estudios de mujeres célebres y poemas, recetas de cocina, consejos prácticos o morales. La política está totalmente excluida. Nada menos feminista que estos periódicos (*Le Journal des Dames et des Demoiselles*, *Le Moniteur des Dames et des Demoiselles*), pero poco a poco van creando un lazo de unión entre las mujeres, y les permiten salir, al menos por la imaginación, del círculo cerrado de su familia.

El ideal burgués de la familia condena a la "vieille fille": la solterona encuentra asilo en un hogar que no es el suyo (*La Cousine Bette* de Balzac nos revela la amargura, el odio que existen en esta prima pobre, en apariencia tan abnegada para con la familia; o la pobre Tante Lison en *Une vie* de Maupassant).

3. Religión.

Ocupa un puesto clave en la vida de las mujeres del siglo XIX. Los recuerdos de su educación perduran gracias a los cuidados del confesor. Las damas se ocupan de obras de caridad.

4. Trabajos.

Cuando el salario del marido no es suficiente para alimentar a la familia, la mujer debe trabajar.

Los oficios permitidos a las mujeres son aún más escasos, aparte las *campesinas*, que son la mayoría (el ganado, el corral, el lavado, las conservas). Cuanto más pobre es la casa, la mujer trabaja más, pero también es más libre. Otras trabajan en la *industria textil* (hacia 1840 había 50.000 mujeres), o en la

alimentación, con una media de trabajo de 12 a 14 horas y muy malas condiciones de trabajo. Las *vendedoras* o las *institutrices* disfrutaban de mejor situación.

Esta era la realidad que da lugar a las distintas concepciones de la mujer y del amor que se suceden durante el siglo XIX.

Tras los cambios provocados por la *Revolución*, se va formando una nueva sociedad en la que la mujer empieza a gozar de un papel cada vez más preponderante.

El *Directorio* fue un período frívolo y fácil, dirigido por el frenesí sensual y la despreocupación por lo moral o el sentimiento.

Tras los años de inseguridad y angustia del *Terror*, se despertó un deseo exacerbado de gozar de la vida sin ninguna cortapisa. Las parejas se formaban y se deshacían rápidamente, a veces bajo la apariencia de legalidad, aprovechando las facilidades del divorcio recién constituido.

Napoleón desconfiaba de las mujeres; decía: "L'amour est une occupation pour les paresseux, une distraction pour le guerrier, un piège pour le souverain". Recordaba la influencia que las mujeres tuvieron sobre Luis XIV y Luis XV y estaba decidido a no dejarles jamás asumir un papel político.

Durante la *Restauración*, con la vuelta de los Borbones (Luis XVIII), florece lo que se ha llamado tradicionalmente el romanticismo. Los dramas históricos de moda ponían en escena, en una atmósfera sombría pseudo-gótica, frenéticos amores. Un público ávido y crédulo buscaba allí las emociones que una existencia banal le negaba. Estaba bien visto el gusto por la exageración de la sensibilidad, el sueño, los suspiros, los desmayos, las confidencias a media voz.

La literatura romántica se centra en el *culto a la mujer*. Renegando de la galantería elegante y cínica del siglo pasado, los escritores, discípulos en eso de Rousseau, encuentran la gravedad en la pasión, el respeto al "sentimiento":

"Bienheureuse époque pour la femme; poètes, romanciers, auteurs dramatiques, peintres, compositeurs ne cessaient de s'occuper d'elle" (Champfleury).

El *vocabulario amoroso* se inunda de misticismo. La mujer se convierte en Angel, Santa, Lirio sin mancha, reflejo divino. Así, Balzac dice de Laure de Berny: "elle est du ciel". Otras veces, la mujer se convierte en un Hada, una Sirena, una Ondina. Pero todas tienen una cualidad común: una "espiritualidad" victoriosa sobre la carne. Se les da nombres irreales: la Sylphide de Chateaubriand, Atala, Elva, Eva, Aurélia, Esméralda. U otras con

entidad menos huidiza que tampoco les impide morir de amor: Mme. de Mortsauf.

Según Pierre Grimal⁴⁰, unas son vistas como:

- *Femme-enfant*: espontáneas, despreocupadas, a las que hay que proteger. Eternas niñas, son inocentes y desconocedoras de todo lo que concierne al amor.
- *Femme-mère*: procedentes directamente de Rousseau, son maternales y consoladoras, dulces y tiernas confidentes; a veces madres en realidad, a veces hermanas (*René*).
- *Femme-amante*: mujer que no calma la fiebre pero que exalta el alma. Proviene del Midi, de España o de Italia. Son la voluptuosidad del sacrilegio de un sueño de adolescente.
- *Femme-muse*: es la reveladora, "intercesora" entre la Naturaleza y el poeta. Es ella la que anima al poeta, le hace oír "el entusiasmo puro en una voz suave"; es la iniciadora; su intuición o experiencia le permiten explicar al que ama las leyes de la sociedad, los secretos del triunfo (ej.: Mme. de Mortsauf al lado de Félix de Vandenesse).

En cuanto a su fisonomía, la mujer preferida por los románticos es de cabellos negros y tez pálida, virginal y angélica. Los grabados de la época la presentan con la mirada levantada hacia un cielo de éxtasis, sosteniendo una flor entre los dedos o dejando reposar su mano sobre un arpa. Vive en el claroscuro de los salones neogóticos, rodeada de muselinas, leyendo álbumes de versos.

Durante la época muchas mujeres se esforzaban en idealizarse bajo tules y gasas, haciendo desaparecer su cuerpo bajo la amplitud de los velos (ej. Mme. de Maufrigneux en *Le cabinet des antiques* de Balzac). Sabe que gustará si consigue hacer olvidar que es una criatura terrestre. Su silueta se hace delgada, aérea, quiere recordar "el vuelo de los querubines". Esta fragilidad va acompañada de un aspecto enfermizo. Se admira a la joven "pâle, les yeux bistrés, pensée en saule pleureur". Su principal característica es la *melancolía*. Se cultiva la "languueur" y la propensión al síncope (las damas sensibles sabían desmayarse durante un minuto o media hora según las circunstancias).

Parece incluso que la palabra "mujer" sea incompatible con la idea del mal. Sólo hay "des femmes malheureuses". La literatura nos presenta a cortesanas de buen corazón, regeneradas por su amor, ej.: la Coralie de *Les illusions perdues* o Esther en *Splendeurs et misères des courtisanes*, ambas de Balzac.

La vanidad femenina encuentra en esta vida de fiestas una satisfacción segura; así, Mme. Récamier fue una de estas reinas, la más célebre sin duda por su belleza, su gracia y su virtud. Las mujeres de corazón sensible se abandonan a los sueños de amor, a las melancolías vagas. Se goza con cualquier sentimiento o emoción, incluso con el placer amargo de sentirse incomprendido; éste es el caso de Emma Bovary.

El romanticismo consuela a las que están insatisfechas con su vida y les ayuda a persuadirse de que ése es su destino, ya que son incomprendidas a causa de su superioridad misma. Las mujeres más célebres del siglo XIX son enamoradas como: Mme. de Récamier al lado de Chateaubriand; Juliette Drouet con Victor Hugo; Mme. Hanska con Balzac; Mme. Julie Charles con Lamartine.

En este ambiente surge una *concepción* muy particular del amor. El "amor romántico" es definido por el psicólogo Nathaniel Braden⁶ como:

"una reacción espiritual, emotiva y sexual, entre dos personas que refleja un alto concepto de los valores de cada uno de ellos. La adoración que a menudo adopta el amor romántico es, en realidad, una lucha en la que el instinto sexual ha llegado al límite y se frena o equilibra por una complejidad de sentimientos que lo enriquecen y hasta lo hacen inasequible, exaltado por el espejismo de una imposibilidad que anonada al propio amador, enfrentándolo a reacciones por él mismo insospechadas, exigiéndole a la vez entrega y fidelidad, no sólo del cuerpo sino del espíritu".

Según esto, el amor romántico cumple estas características:

- Es inmediato porque reposa sólo en una necesidad natural.
- Se basa en una belleza física y en una belleza interior o espiritual, sin que todo ello sea fruto de una reflexión. (No puede haber cálculo).
- Tendencia a exaltar la primacía del sentimiento sobre el pensamiento y de la intuición sobre el concepto. Es el amor por el amor mismo.
- La mujer aparece como un ser incorpóreo e inmaterial^{6*}.

⁶ * N.B.-

En los románticos alemanes el himno a la mujer amada es a menudo el himno a una mujer muerta con la cual sólo se pueda esperar ya una unión puramente espiritual en el más allá. Así, Kierkegaard rompe con su novia Regine Olsen, pero toda su obra

El número de suicidios aumentaba, de 1542 en 1827, a cerca de 3000 en 1837. Tras la muerte del heroísmo napoleónico, sólo quedaba el amor como motor de las acciones humanas.

El amor-pasión se opone al matrimonio burgués, aparecido ya en el siglo precedente y basado en un complicado ritual en donde el sentimiento no intervenía: petición de mano-noviazgo: los prometidos no podían verse en intimidad, un "chaperon" debía estar siempre presente. No había luna de miel. Los recién casados celebraban al día siguiente un servicio de acción de gracias y durante ocho días realizaban una gira de visitas oficiales. La recién casada no podía aparecer sola en público durante un año.

En la literatura, Stendhal y Balzac defienden los derechos soberanos del amor y critican el matrimonio como institución; veían en el amor-pasión el fundamento de la grandeza humana. Balzac elige como heroínas normalmente a mujeres de treinta años. Protesta pidiendo una reforma del matrimonio y un nuevo status para la mujer. Grita contra la educación dada a las jóvenes; deplora el egoísmo brutal de los maridos que no les permite despertar a sus mujeres a una vida sexual armónica y siente que tantos matrimonios sean tan sólo violaciones legales.

Durante el *Segundo Imperio* el romanticismo ya ha pasado de moda; la esperanza vuelve al hombre gracias a los avances

técnicos y nuevos valores aparecen. El *placer* es la palabra-clave de la época, pero tiene unos límites. El amor no puede ser adúltero como en el romanticismo; se persuade a la mujer de que una esposa respetable no debe sentir nada.

Amasar fortunas es la ocupación principal y, de ahí, el prototipo de la mujer gorda y con dote. Sin embargo, el "sobrino del emperador" (*Napoleón II*) se hizo popular al casarse por amor con una condesa hispano-escocesa: Eugenia de Montijo. Numerosos escritores (Michelet, p. ej.), médicos y sociólogos de la época se lanzan a hacer la apología del amor legítimo y del matrimonio. En esta época de materialismo llamado "científico" comienza a realizarse una reflexión sistemática sobre los orígenes del amor. Bajo la influencia de la medicina, las manifestaciones orgánicas del fenómeno amoroso ocupan el primer lugar. Así, Pierre Janet no dudaba en declarar que el cerebro es la sede del amor y que la pasión amorosa es producida por una degeneración mental. El Dr. Maurice de Fleury creía que el amor es una especie de intoxicación, pero no define la naturaleza de la toxina. Gaston Danville publica en 1894 una *Psychologie de l'amour* en donde define el amor como un producto "sui generis" difícilmente analizable, pero su explicación del fenómeno amoroso no es clara. Sin embargo, ya están pasados de época.

Resumiendo, la confrontación entre la situación real que tienen en la sociedad las mujeres, sobre todo, durante la primera

mitad del siglo XIX y los mitos de que les rodea la literatura no responden a los hechos. Según Pierre Grimal⁴²: la sociedad encierra a la mujer en la familia sometiéndola a la ley del hombre, y la idealización de la que es objeto aparece como una especie de *compensación*. "L'homme et la femme ne sont pas égaux", dice M. de Bonald, y el culto romántico no abolió el Código Napoleón.

Si la poesía romántica responde a alguna realidad sentimental en lo que concierne a las clases acomodadas, es una burla cruel para las mujeres de condición modesta. Así, es difícil vivir como una heroína romántica cuando se es una pequeña burguesa de la Restauración o del Segundo Imperio; p. ej. Emma Bovary, mujer de un médico sin talento, representa a muchas burguesas francesas. La heroína de Flaubert es un producto puro del romanticismo: ha vivido durante toda su existencia en un mundo imaginario sin juzgar jamás las imágenes de felicidad que la literatura le proponía. Se ha forjado una idea de la "grande passion", y una representación ideal del hombre y se lanza intensamente a la búsqueda de ese ideal. Ni su mediocre marido ni sus amantes pueden satisfacerle. Todos los "valores" impuestos por el romanticismo le fascinan: Madre, Ángel del Hogar, Inspiradora que empuja al hombre hacia un gran destino, enamorada, amante que sucumbe por amor, Santa, incluso, refugiada en la devoción. Todo para exaltar su propia persona. Tras esos fracasos sólo le queda una salida: envenenarse.

Como hemos visto, la mujer de la primera mitad del siglo XIX estaba ante todo ligada al hogar y dependiente del hombre por numerosos lazos jurídicos y económicos. Idealizada por el romanticismo, cantada por los poetas, estaba materialmente en estado de inferioridad; no tenía ninguna autonomía y no se integraba directamente en la sociedad: el marido era el representante oficial de la familia. El conformismo del matrimonio, tratado casi siempre como un negocio, conducía a menudo a la coexistencia de dos vidas paralelas, o en la libertad de su vida personal.

La evolución económica de la segunda mitad del siglo XIX iba a su vez a arrastrar profundas transformaciones. La necesidad creciente de manos de obra en la industria, el desarrollo del comercio, de los grandes almacenes, la facilidad de los transportes urbanos, la necesidad de extender la cultura, hacen de la mujer una persona que puede ganarse la vida, adquiriendo una cierta autonomía; se admite que el matrimonio pueda fundarse en el amor mutuo; la esposa se convierte en compañera.

N O T A S

1. I. MEYERSON, *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. París, 1947.
2. E.M. FORSTER, *Aspectos de la novela*. Méjico, Univ. Veracruzana, 1961, pág. 45.
3. AZVAR, Rafael. *El diálogo y los personajes en la novela*. Alicante, 1970.
4. GREIMAS, *Sémantique structurale*. Larousse, 1966, pág. 180 aprox.
5. SCHMITT, M.P.; VIALA, A. *Savoir lire*. París, Didier, 1971, pág. 69.
6. GOLDESTSTEIN, *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*. París, Duculot, 1983, pág. 44.
7. MAURIAC, F. *Le romancier et ses personnages*. París, Garnier-Flammarion, col. Poche n° 3397, pág. 81.
8. GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. París, Mouton, 1973, págs. 113-117.
9. ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. París, Eds. Klincksieck.
10. Rafael AZVAR, *op. cit.*, pág. 2.
11. MALLARME, S. *Crayonné au théâtre*, pág. 301.
12. BOURNEUF y OUELLET, *L'univers du roman*. París, P.U.F., Littératures modernes, 1978.
13. SOURIAU, *Du sens*. París, Le Seuil, 1970, págs. 260-270.
14. GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque, op. cit.*, pág. 120.
15. BOURNEUF, R. y OUELLET, R. *op. cit.*, pág. 150.
16. FROMM, Eric. *El arte de amar*. Barcelona, Paidós, 1982, introducción.
17. ORTEGA Y GASSET, J. *Sobre el amor*. Madrid, Eds. Plenitud, 1963.

18. ANSON-VICENTE ROA, Francisco. *Mujer y Sociedad*. Madrid, Rialp, 1966, pág. 20.
19. GRANT, Vernon W. *Enamorarse. Psicología de la emoción romántica*. Barcelona, Grijalbo, col. "Relaciones humanas y sexología", 1980, pág. 63.
20. ORTEGA Y GASSET, J. *Sobre el amor*, op. cit., pág. 277.
21. CICERON, *De la amistad*. Madrid, Aguilar, 1964.
22. LAIN ENTRALGO, Pedro. *Sobre la amistad*. Selecta de Revista de Occidente, S.A. Madrid, 1972.
23. "L'amitié qui naît de l'amour vaut encore mieux que l'amour même" (L'abbé de Grécourt).
24. GRANT, Vernon W., op. cit.
25. GARCIA MARTI, Victoriano. *El amor (ensayo)*. Madrid, Tip. Yagües, 1935, págs. 40-41.
26. FREUD, S. *Civilisation and its Discontents*. Londres, The Hogarth Press, 1953, pág. 68.
27. Se puede llegar así al amor idolátrico o al amor sentimental. El primero tiende a "idealizar" a la persona amada, llegando a perderse uno mismo en ella, en lugar de encontrarse a sí mismo. El segundo sólo se experimenta en la fantasía, llegando uno a conmoverse por los recuerdos de un pasado amoroso, que a veces no existió como tal, o por las fantasías del amor futuro, pero descuida el presente.
28. PEREZ-RIOJA, José Antonio. *El amor en la literatura*. Madrid, Tecnos, 1983.
29. LEWIS, C.S., cit. por MENENDEZ PELAEZ, Jesús. *Nueva visión del Amor Cortés*. Universidad de Oviedo, 1980.
30. PIETTRE, Monique, cit. por PEREZ RIOJA, *El amor en la literatura*, op. cit.
31. ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'Occident*. París, Plon, 1978.
32. KOLONTAY, Alexandra. *La historia del amor*. México, Publicaciones Cruz, 1979.
33. MONTAIGNE, M. *Essais*, I, 28, *De l'amitié*.
34. FAGUET, Emile. *Poétiques et moralistes du XVIII^e siècle*. París, société Française d'Imprimerie et de Librairie, s.d.

35. GONTIER, Fernande. *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres*. Paris, Klincksieck, 1976.

36. Cit. por GOLDMANN, Annie. *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIX^e siècle*. Paris, Denoël/Gonthier, 1984.

37. GONCOURT, Frères. *L'amour au XVIII^e siècle*. Paris, Charpentier et Frasnuelle, 1839.

38. Falta el texto de la nota.

39. HOFFMAN, Paul. "L'héritage des Lumières. Mythes et modèles de la féminité au XVIII^e siècle", in *Romantisme. Revue du XIX^e siècle* n^o 13-14. Paris, Champion, 1976.

40. GRIMAL, Pierre. *Histoire de la femme*. Paris, Nouvelle Librairie de France, 1966, tomo IV.

41. BRADEN, Nathaniel, cit. por José Antonio PEREZ-RIOJA, *op. cit.*

42. GRIMAL, Pierre, *op. cit.*

III. ESTUDIOS CONCRETOS DE LAS NOVELAS

III.0. CORPUS DE OBRAS ESTUDIADAS.

Al observar y reflexionar sobre la dinámica que sigue el amor en cada una de las quince novelas analizadas, intuimos ciertas *constantes* significativas. Estas constantes podrían resultar interesantes si consideramos que probablemente anuncien relaciones más profundas entre unas y otras obras. La cuestión está en acertar a desvelar estos vínculos semi-ocultos de modo organizado o, lo que es igual, en hallar la íntima relación entre cada *forme* y su *signification*.

Hemos elegido, además del estudio de la anecdótica del texto en cada novela, dos vías que se interaccionan:

- 1.-Seguir la *función del amor* en la evolución de los personajes.
- 2.-Buscar las relaciones entre la *coordenada espacio-temporal* y la evolución del amor.

Este doble camino nos ha conducido a establecer cuatro grupos de novelas distintos. La concepción del amor que subyace en cada uno de ellos refuerza estas diferencias:

Grupo I:

- 1.- *La Nouvelle Héloïse* (1761).
- 2.- *Paul et Virginie* (1787).
- 3.- *Corinne* (1807).
- 4.- *Adolphe* (1816).
- 5.- *Les aventures du Dernier Abencerage* (1826).

Grupo II:

- 6.- *Armance* (1827).
- 7.- *Le Rouge et le Noir* (1830).
- 8.- *Eugénie Grandet* (1834).
- 9.- *Le lys dans la vallée* (1835).
- 10.- *La confession d'un enfant du siècle* (1836).

Grupo III:

- 11.- *L'éducation sentimentale* (1843).
- 12.- *Madame Bovary* (1857).

Grupo IV:

- 13.- *Raphaël* (1849).
- 14.- *Indiana* (1849).
- 15.- *Dominique* (1859).

Para facilitar las comparaciones, reunimos directamente en nuestro análisis las obras en los grupos anunciados.

III.1. ANALISIS DEL PRIMER GRUPO DE NOVELAS

III.1.1. *JULIE OU LA NOUVELLE HELOISE*
(J.J. Rousseau, 1761)

Texto utilizado:

Jean-Jacques ROUSSEAU, Julie ou la Nouvelle Héloïse. Paris,
Garnier-Flammarion, 1967.

III.1.1.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Destacamos brevemente algunos datos que nos servirán para aclarar la génesis y la composición de esta novela de Rousseau, terminada en septiembre de 1758 y publicada por primera vez en 1761, con el título de *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J. Rousseau.*

Nos centraremos directamente en los datos del "yo" de Rousseau, puesto que los referentes al contexto espacio-temporal de la obra ya han sido tratados al analizar la ideología que dirige los últimos años del siglo XVIII y todo el siglo XIX francés.

"Que d'hommes dans un homme"¹, decía Amiel.

Efectivamente, Rousseau es un hombre tan complejo que nunca parece excesivo profundizar en su peculiar carácter. Recordamos una breve semblanza biográfica destacando aquellas experiencias de su vida que han influido más directamente en la formación de su personalidad y, más concretamente, en el nacimiento y desarrollo de su especial sensibilidad.

Como bien sabemos, Jean-Jacques nace en Ginebra en 1712 en una familia modesta de protestantes. Su madre fallece pocos días

después de su nacimiento, quedando bajo la custodia de un padre inestable -artesano relojero- que le enseñó a leer a través de las novelas sentimentales del siglo XVIII y de Las Vidas de Plutarco.

- Desde este primer momento aparecen ya dos hechos significativos en la vida de Rousseau:

- 1.- La ausencia de la madre, muerta al darle la vida.
- 2.- Sus lecturas, que encarnan los dos ideales que ocuparán el lugar primordial en su vida: el romántico y el heroico.

Tras una dura experiencia al servicio de un clérigo rural y, luego, de un grabador, decide a los dieciséis años abandonar Ginebra en busca de fortuna. Su primer paso es convertirse en católico romano (dejando el protestantismo), decisión que fue forzada por la influencia de Mme. de Warens, otra conversa a la que Rousseau había acudido enviado por las autoridades eclesiásticas.

- La dependencia emocional de Rousseau respecto de esta mujer tendrá una significación psicológica decisiva durante el resto de su vida.

Trabaja como criado en Turín, pero es despedido al ser acusado de un robo del que Rousseau había responsabilizado a otra criada.

- De este incidente se sentirá culpable toda su vida.

Regresa junto a Mme. de Warens en Annecy. Recibe instrucción como músico y se dedica a viajar sin rumbo fijo, hasta que en 1731 se retira a Chambéry (otra propiedad en el campo de Mme. de Warens) para autoeducarse durante un intenso período de estudio.

Inicia relaciones con una lavandera analfabeta, Thérèse Lavasseur, de la que tendrá cinco hijos ilegítimos que envía al orfanato.

- Posteriormente Rousseau se sentirá atormentado por sentimientos de culpabilidad.

Aparecen sus dos primeras obras:

- *Discours sur les sciences et les Arts* (1750) - ataque contra los valores culturales y sociales de la época en nombre de la verdad y de la virtud sencilla.
- Éxito con la representación de su ópera *Le devin du village* - Luis XV le llama y Rousseau no acude, perdiendo así sus favores y su apoyo económico.

Se siente cada vez más despreciado en París y decide reformar su vida renunciando a los placeres de la sociedad. Acepta una invitación de More d'Épinay para vivir en una pequeña casa de campo llamada "L'Ermitage", en Montmorency y allí comienza su actividad literaria.

El contacto directo con la naturaleza, sus recuerdos personales, sus sueños y frustraciones, su amor apasionado por Sophie d'Houdetot, fueron los impulsores de su novela *La nouvelle Héloïse* (1761), concebida inicialmente como una historia de amor, pero transformada pronto en una obra que aborda cuestiones de moral y religión. En realidad, se trata de un yo vibrante que se ofrece a nosotros para ser espectador de sus propias emociones; Charles Dédéyan lo expresa así:

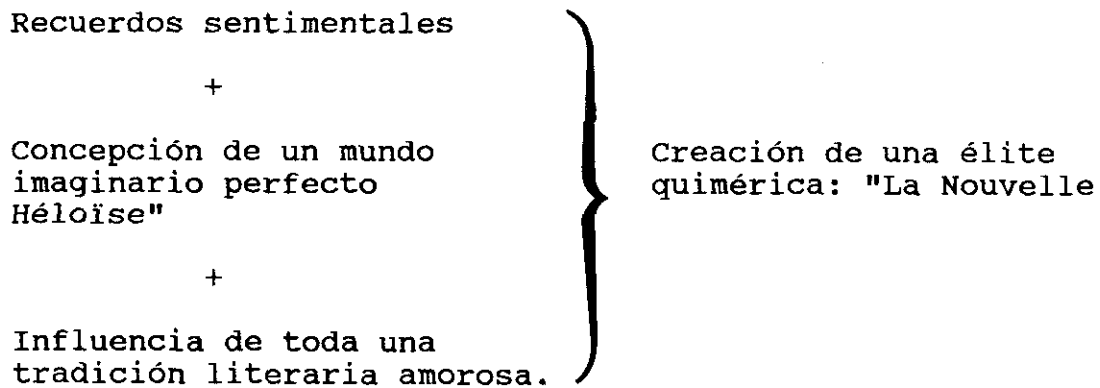
"C'est lui qui s'exprime dans le "je" et dans le "tu", dans le "nous" et dans le "vous", et si le "il" ou le "elle" interviennent, ils ne sont que les instants de repos et de recul de ces aspects de la conscience qui se confrontent et s'affrontent dans les dialogues, les monologues, les envolées lyriques, l'attaque ou le raisonnement. Rousseau est aussi bien Julie que Saint-Preux, que Wolmar, que le Rêveur solitaire des Promenades. Cette existence et cette sensibilité multipliées du moi sont stimulées par le sentiment d'insatisfaction, de frustration et d'injustice. Plus le moi est lésé, brimé, incompris, blessé, plus il se croit victime, plus il tend à s'affirmer et à s'exprimer"².

El "yo" de Rousseau, igual que el "yo" prerromántico, realiza los tres estados de la creación poética de los que Platón nos habla en *Ion*:

- 1.- Rousseau contempla sus sensaciones y sentimientos afirmando así su existencia.
- 2.- Los comunica a sus personajes - imágenes directas o indirectas de sí mismo.
- 3.- Estos personajes se adhieren a nuestra sensibilidad.

Tres son las fuentes que podemos considerar en el nacimiento de *La Nouvelle Héloïse*. Como punto de partida está la misma experiencia de Rousseau, es decir, sus recuerdos reales, sobre todo sentimentales, a los que se añade la concepción de un mundo totalmente imaginario en el que todo es perfectamente bello y bueno. Todo ello, purificado por el contacto con una tradición literaria amorosa, da lugar al nacimiento de una élite quimérica: "*La Nouvelle Héloïse*".

Analicemos con detalle cada una de estas tres fuentes, que podemos representar así:



1) Recuerdos sentimentales.

La fuente principal de la obra, como sucede con todo buen escritor prerromántico, son las propias experiencias de Rousseau:

"C'est une confession et un rêve, elle est l'expression d'une vie intérieure ardente et non pas l'oeuvre calculée de l'homme de lettres"³.

En efecto, Rousseau había previsto para su estancia en "L'Ermitage" varios proyectos nobles: *Les institutions politiques* y la *Morale sensitive* (tratado sobre la educación); pero, inusitadamente, este cuarentón se vuelve sobre sí mismo y constata que nunca ha satisfecho su necesidad de amor y que va a morir sin haber vivido. Sus sueños le hacen recordar a todas aquellas mujeres que le han emocionado; sus ficciones toman poco a poco una forma determinada y empieza a escribir algunas cartas que luego formarán las dos primeras partes de *La Nouvelle Héloïse*. Como dice Lecercle:

"Tout le récit souligne l'embarras, la honte du citoyen devant l'impulsion irrésistible qui le conduit à écrire un roman"⁴.

Sabía que se le acusaría de inconsecuente por haber condenado tantas veces los libros de este género; por ello se decide a escribir *La Nouvelle Héloïse*, pero no a publicarla. Se justifica dando como finalidad a su novela la ilustración de tesis morales

y sociales; en efecto, estamos en un siglo en el que, a fuerza de pensar en el amor, el hombre de salón se ha hecho insensible a la elocuencia natural. Rousseau con su novela va a "appréhender le jeu des sentiments dans leur texture même, dans l'immédiateté de leur expression"⁵.

Emile Faguet afirma que *La Nouvelle Héloïse* es "tout le coeur de Rousseau":

"Julie est la femme qu'il a vraiment aimée. Saint-Preux est l'homme qu'il eût voulu être; Claire est l'amie qu'il eût voulu avoir; lord Bonston est l'ami qu'il a cherché et cru trouver toute sa vie - sans compter que Wolmar est le Saint Lambert qu'il eût désiré que Saint-Lambert eût bien voulu être"⁶.

La experiencia amorosa de Rousseau puede resumirse en cuatro nombres: Mme. de Warens, Mme. de Larnage, Thérèse Levasseur, Sophie d'Houdetot. Todas ellas le conducen a un amor insatisfecho que se caracteriza por una brusca eclosión y un desarrollo dramático de la crisis que permite el análisis profundo del "yo". Según el testimonio de las *Confessions*, Rousseau sólo sintió en el caso de Mme. d'Houdetot la plenitud del amor; las otras tres relaciones no se sitúan, según él, al nivel del amor absoluto que implica la totalidad del ser. Analizamos brevemente estos cuatro amores:

La pasión por *Mme. de Warens* es más bien una vinculación puramente afectiva, una "intimité du coeur" que aparece libre de

las inquietudes del sentido; una especie de comunión espiritual en donde ella tiene el papel de educadora e iniciadora; representa la imagen de la madre ("maman"), dispensadora de seguridad, de protección, de felicidad serena. Rousseau siente en su presencia una "volupté d'ange"; la pasión carnal es vivida como un incesto, una degradación del ser amado:

"Près de maman, mon plaisir était toujours troublé par un sentiment de tristesse, par un secret serrement de coeur que je ne surmontais pas sans peine; au lieu de me féliciter de la posséder, je me reprochais de l'avilir".

Mme. de Larnage le procuró solamente un "énivrement extrême et fugitif des sens", según Marc Eigeldinger⁸.

Thérèse Levasseur fue una compañera destinada a paliar la separación de *Mme. de Warens*. Le aportó una "douce intimité", satisfizo las exigencias de su sexualidad y su necesidad de ternura, pero nunca provocó el embellecimiento imaginario, que aparece unido al amor en *La Nouvelle Héloïse*. Atraído por su dulzura y sencillez, se aleja de ella por sus defectos y debilidades y vuelve a ella con una especie de ternura resignada.

Su amor por *Sophie d'Houdetot* es en *La Nouvelle Héloïse* una especie de motivo. Esta experiencia única de la pasión hace decir a Rousseau: "Il était écrit que je ne devais aimer d'amour qu'une seule fois en ma vie". Así, cuando Rousseau escribe la *Lettre à*

d'Alembert, llena de recuerdos de l'Ermitage, confiesa que era víctima de un "amour fatal" que no consigue borrar de su corazón y que ha marcado con su huella la composición de *La Nouvelle Héloïse*: Rousseau soñaba a la vez con poseer a Sophie d'Houdetot y detestaba a la vez el pensamiento de traicionar a Saint-Lambert (su marido). Transfiere los debates de su alma a la historia de Saint-Preux y de Julie d'Etange frente a M. de Wolmar.

La primera mitad de la obra es un himno a la pasión bienhechora y soberana, principio de vida profunda y de virtud. El matrimonio de Julie aparece primero como una inmolación detestable y luego como un camino hacia la felicidad. La segunda parte, presenta la paz de un matrimonio sin amor cuando se basa en la estima, la honradez, el trabajo, el amor a los hijos. Ya sabemos que el mismo Rousseau quiso vivir en un "ménage à trois" siendo el amigo de Sophie y de Saint-Lambert.

Con Sophie la posesión carnal también degrada la representación de la amante, la despoja de los atributos de perfección que la imaginación le da.

En su vida Rousseau prefiere siempre la pasión de lo imaginario, los impulsos y las tensiones del deseo a la satisfacción física. Tiende a cristalizar el deseo sobre un ser imaginario más que sobre un ser real al que hay que conquistar asiduamente. Se comprende entonces que toda la novela esté

impregnada de la memoria afectiva; la experiencia de lo imaginario superó la de lo real, pero la pasión vivida enriqueció la ficción encarnándola en el espacio real, dándole consistencia: Julie asimilada a Sophie está penetrada de lo humano, conservando además las prerrogativas de un modelo imaginario.

Por otro lado, los principales personajes de la obra hacen también referencia a otros contemporáneos de Rousseau.

- | | |
|--------------------|--|
| Claire | está inspirada al parecer en Mlle. Graffenried o en Mlle. Galley. |
| Wolmar | es el filósofo; reúne rasgos de Diderot, d'Holbach, Croismare y quizá de Saint-Lambert. |
| Saint-Preux | encarna, según Anne Srabian de Fabry ¹⁰ , las tres aspiraciones esenciales que mueven la vida de Rousseau y que con el avance de la narración se van realizando en Saint-Preux: |

- "Il veut aimer d'amitié".
- "Etre aimé à sa guise".
- "Se sentir égal absolu de ceux qu'il aime et dont il veut être aimé, admiré et respecté".

Rousseau se identifica con él: "Je m'identifiais avec l'amant et l'ami le plus qu'il m'était possible"¹¹.

2) Concepción de un mundo imaginario perfecto.

Concepción que viene claramente favorecida por su biografía; toda su vida fue una novela, como indica Emile Faguet:

"Déclassé de l'enfance, vagabond, homme de tous les métiers, depuis les plus honorables jusqu'aux pires, graveur, laquais, musicien et industriel forain, presque secrétaire d'ambassade et, plusieurs fois, favori soudoyé de grandes dames, (...) à travers tout cela rêveur, artiste, infiniment sensible aux beautés naturelles et aux plaisirs simples, sans un grain d'ambition, (...) toujours regardant avec délices le ciel, les verdure et les eaux, ou caressant avec extase un rêve intérieur; c'est ainsi qu'il arriva jusqu'à l'âge mûr"¹².

Este sueño novelesco actúa en él como un catalizador; será el gran consuelo que le permite ver el presente como soportable y le conducirá a una concepción particular de la vida, de las relaciones humanas y, por tanto, del amor. Y de

"ce rêve romanesque, intellectualisé, moralisé, incarné en des êtres choisis, mis en forme, naîtra *La Nouvelle Héloïse*"¹³.

3) Influencia de toda una tradición literaria amorosa.

Rousseau vive en su imaginación un gran amor y utiliza para describirlo los temas consagrados por la tradición pero con

rasgos nuevos, como el mismo título de la novela refleja: "Nouvelle Héloïse" - "nouvelle", algo nuevo, "Héloïse", dentro de la tradición de los enamorados ilustres.

"L'on sent dans *La Nouvelle Héloïse* un effort concerté pour réintégrer dans un cadre concret et dans l'actualité du XVIII^e siècle les figures et les situations consacrées dont se servait la tradition d'un art qui cherchait à mettre en relief l'évolution psychologique et le jeu lyrique des sentiments"¹⁴.

La trama de la novela es muy sencilla y se compone de temas fijos en los que sólo varían las modulaciones: en una pequeña ciudad de provincia tiene lugar el idilio contrariado de dos jóvenes locamente enamorados. Se confiesan su amor, sucumben a la tentación y, separados por el destino, se aman en el recuerdo, sacan de su amor la fuerza de su virtud y se unen en la muerte.

Rousseau recibe influencias de las sutilidades de *L'Astrée* y de las novelas galantes del siglo XVIII, del refinamiento del *Cancionero* de Petrarca, de las quejas de Tasso, además, claro está, de la influencia del amor cortés medieval y de las *Cartas* de Abelardo y Eloísa. Con todo ello Rousseau crea una manera nueva de amar.

Analicemos brevemente cada una de estas influencias literarias.

- 1.-*Influencia de la poesía cortés medieval*: La imagen de Julie, deslumbrante de virtud y de perfección, que por su ejemplo y la expiación de su falta quiere llevar a Saint-Preux a la virtud, está mezclada con la sombra medieval de la Dama que a través de las pruebas del amor guía a su amante hacia Dios. El amante la diviniza ("Divine Julie", "céleste Julie", "adorable"...) como si se tratara a veces de un culto solar:

"Ne te vis-je pas briller entre ces jeunes beautés comme le soleil entre les astres qu'il éclipse" (*La Nouvelle Héloïse*, 1^{re} partie, carta 34, pág. 67).

El amante encuentra en la sumisión una humillación deliciosa. Es ella quien toma la iniciativa, como la dama medieval busca las pruebas de obediencia. Así aparece la retórica de las actividades nobles (guerra-caza) para expresar la relación amorosa: los amantes son dos enemigos que deben ganar o perder; aunque constatamos que el vocabulario de la estrategia es mucho más frecuente en Julie que en Saint-Preux; es ella quien debe defender su virtud del verdadero enemigo: la pasión misma:

"Tu [Saint-Preux] deviendras mon sauvegarde, tu protègeras ma personne contre mon propre coeur" (I, carta 4, pág. 16).

"Tu dois être mon unique défenseur contre toi" (I, carta 4, pág. 15).

De igual modo, el amor es una discusión jurídica o negociación comercial; así, la palabra "dédommager" aparece, según Lecercle¹⁵, dieciocho veces.

2.-*Influencia de la verdadera historia de Héloïse y Abélard*, cuyas *Cartas* gozaban en la época de un gran éxito. El drama amoroso del filósofo y teólogo francés Pierre Abélard (1079-1142) y de Héloïse, sobrina de un canónigo de París, tiene gran eco en *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. La generosidad de los amantes, su intensa e imperecedera unión más allá de las dificultades por las que pasa su amor recuerdan el drama de aquellos otros dos amantes históricos; las alusiones directas a ellos son muy frecuentes en la novela de Rousseau (I, carta 24, pág. 51).

3.-*Influencia de Petrarca*, que es citado, según Lecercle¹⁶, unas veintiséis veces. Esta influencia es apreciable ya en los elementos exteriores:

- El sueño premonitorio de Saint-Preux en la habitación del albergue de Sión equivale al sueño del trovador italiano al que Laura difunta se le aparece en un sueño.
- La subida a las montañas del Valais recuerda la de Petrarca al Monte Ventoux.
- Identificación del lugar natal de la amada con un lugar sagrado; es la tierra-madre, la cuna de amor.

De igual modo, el espíritu que subyace en Rousseau es el mismo que aparecía en Petrarca:

- Igual *lirismo descontrolado* que se canaliza en el esfuerzo de un estilo, de una música; mismas quejas solitarias; mismo amor que escapa a su destrucción en el orbe ideal del recuerdo.
- Mismos *temas y vocabulario del amor*: la Dama es comparada a Dios, a un ángel, al sol al que eclipsa; su mirada vierte en el amante un veneno, su llama le quema y le da muerte. Teme el desprecio o la cólera de la dama y, a la vez, sus tormentos son deliciosos. Bendice y maldice su amor. Canta la castidad de la dama quejándose de su crueldad. Desea las cosas y los lugares que rodean a su amada; desea su espejo, busca consuelo contemplando su retrato. Se siente unido a su dama, ya que el amor hace que un alma se implante en dos corazones.

Por medio de Petrarca, Rousseau enlaza con la tradición amorosa del platonismo. Ambos aspiran a encontrar en el simbolismo del amor cortés, la imagen de la renovación espiritual auténtica que esperan del amor humano, el secreto de una purificación interior de naturaleza mística, para renunciar finalmente a esta ilusión sublime gracias a la toma de conciencia de su debilidad, de su impotencia para dirigir este sueño místico, que no era quizá para ellos más que una especie de huida nostálgica.

4.- *Influencia de la moral religiosa*, que ve la pasión amorosa no santificada por el matrimonio como la perdición del alma.

- 5.- *Concepción corneliana del amor*, por la que amor y virtud, sentido y espíritu, son dos aliados que se refuerzan mutuamente. El deseo físico satisfecho conduce al deshonor.

La estima es esencial en *La Nouvelle Héloïse* al amor; así, Saint-Preux dice sobre Claire: "Je l'aime trop pour l'épouser" (VI, carta 7, pág. 517); y Claire experimenta el mismo sentimiento:

"Un homme qui fut aimé de Julie d'Etange et pourrait se résoudre à en épouser une autre, n'est à mes yeux qu'un indigne et un lâche que je tiendrais à déshonneur d'avoir pour ami" (VI, carta 13, pág. 177).

- 6.- *Importancia concedida a la naturaleza*, ya existente en Petrarca, Tasso, *L'Astrée* y la poesía pastoral. Rousseau le da un tratamiento original, cantando a la vez

"les délices d'un amour innocent, d'une tendresse paisible et durable, et les fureurs d'une passion qui consume l'être entier en des instants privilégiés mais fugitifs"¹⁷.

Con Rousseau pasamos del paisaje exterior al paisaje interior del alma a través del desencanto por las condiciones de vida que ofrece una sociedad injusta y sofisticada. De ahí la introversión del yo, la conciencia de ser únicos, la necesidad de comunión con las fuerzas primeras, con el

principio generador de los seres y de las cosas; despertar de la conciencia religiosa, sed de Dios; surge el héroe prerromántico. La salvación de la introversión sólo está en la extroversión, la amistad de lo que es puro, inocente. El amor divino da lugar al sentimiento humanitario.

7.- Otros temas inherentes al amor.

1.- Obstáculos del amor.

- a) Los celos, propios del amante apasionado; ej.: los de Saint-Preux hacia Edouard (I, carta 47, pág. 84).
- b) La fugacidad del tiempo: "Il vole et le temps fuit, l'occasion s'échappe, ta beauté, ta beauté même aura son terme, elle doit décliner et périr un jour comme une fleur qui tombe sans avoir été cueillie" (I, carta 26, pág. 56).
- c) La ausencia (identifica a Saint-Preux con el Céladon de *L'Astrée*):
 - En Meillerie pasa el tiempo grabando un nombre en las rocas.
 - Navegación alrededor del mundo (III, carta 25, pág. 292).
- d) La llamada irresistible a la muerte como culminación de la pasión, que Denis de Rougemont estudia en *L'amour et l'Occident*¹⁸, aparece también en *La Nouvelle Héloïse*, aunque un poco aburguesado: los amantes saben que si la pasión es satisfecha no durará, por lo que sólo cabe la muerte y Julie la llama.

Si Rousseau hubiera terminado la novela con el matrimonio y la educación de los hijos, rompería con una tradición que estaba acorde con su propia sensibilidad; tradición que levanta una

barrera irresistible entre el amor y el matrimonio. En el trasfondo de la novela está la pasión como un sufrimiento en el fondo del cual se siente la presencia de la muerte.

Sufrimiento y amor van unidos, p. ej.: los besos de Julie provocan "un tourment horrible" y "brûlent jusqu'à la moelle" (I, carta 14, pág. 33).

El mito del filtro de Tristán continúa bajo la imagen del veneno que cada amante ha bebido en la mirada del otro. Ambos son víctimas de una fuerza exterior que les domina y les impide autodominarse al principio; así, la carta que abre la segunda parte es propia de un hombre desequilibrado.

2.- El tema del amor feliz es reservado a Saint-Preux, ya que en Julie aparece siempre la imagen de la falta.

Se admite la *sensualidad*, pues los deseos físicos son confesados con toda franqueza, pero con *discreción*:

- "Mes yeux dévorent des charmes" (I, carta 8, pág. 22).
- La escena de recepción del retrato tiene un sentido bastante confuso. Puede ser considerado éste como un objeto mediador del placer: "Ne te sens-tu pas embraser tout entière du feu de mes yeux brûlants!" (II, carta 22, pág. 201).
- Pero nunca se olvida el corazón en los momentos de placer de los sentidos:

. Julie recuerda, al conceder la cita de amor, que los mayores placeres provienen de la unión de los corazones (I, carta 53, pág. 95).

. Saint-Preux dice lo mismo al ser amonestado por Julie a causa de una palabra grosera que ha dejado escapar en la borrachera (I, carta 50, pág. 89).

El tema del desdoblamiento del alma o de la fusión de las almas sigue la tradición de Horacio en *Animae Dimidium meae* y de Montaigne al hablar de su amistad con La Boétie. Los amantes confunden sus almas:

- "Chaque pas qui m'éloignait de vous séparait mon corps de mon âme" (I, carta 37, pág. 37), escribe el amante exiliado en Le Valais.
- "Vous et moi sont deux mots proscrits de leur langue; ils ne sont plus deux, ils sont un" (VI, carta 7, pág. 515).
- La misma Claire utiliza el tema para expresar su ternura por Julie (II, carta 5, págs. 151 y ss).

Ante estas influencias, la originalidad de Rousseau reside en haber sabido presentar una *pasión carnal* que es a la vez *fuentes de enriquecimiento espiritual*.

Los amantes están enamorados el uno del otro desde el principio al final, pero de manera diferente en cada etapa de su historia. En su ingenuidad viven cada fase de su pasión como si fuera la única, pero la etapa siguiente les hace descubrir

nuevas profundidades. Hacemos nuestra esta afirmación de Lecercle:

"Nul n'a conté avec plus de richesse l'histoire de deux amants; ballotés entre l'attrait du désir et le rêve de la pureté, et qui triomphent finalement de toutes les épreuves que leur impose le temps"¹⁹.

III.1.1.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

Leyendo atentamente el título de la novela: *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes, recueillies et publiées par J.J. Rousseau*, podemos descubrir algunas intenciones por parte de Rousseau:

- Clara voluntad por presentar a *Julie* como el personaje principal de la obra.
- Inclusión de su obra en el grupo de novelas amorosas, que, al igual que la novela *Héloïse et Abélard*, se centran en el amor imposible de dos jóvenes.
- La ubicación en la coordenada espacial: "une petite ville au pied des Alpes" refleja un deseo de alejarse de la civilización para reencontrarse con los aspectos naturales de la vida.
- *Apariencia de verosimilitud*: Cartas "recueillies et publiées par J.J. Rousseau". Rousseau actuaría como un simple copista - transmisor de los sentimientos de unos amantes reales al lector. Coincide con la preocupación que durante el siglo XVIII hay por presentar aventuras como reales, de modo que sirvan para moralizar.

La Nouvelle Héloïse forma un todo compuesto por la sucesión de cartas que van creando paulatinamente una unidad en torno a un eje central que constituye la intriga.

Esta presentación en forma de compilación de cartas es el mejor medio para obtener viva una transcripción directa de la

pasión. La composición por cartas es un pretexto para acercarnos más a los personajes, pues se trata de un procedimiento intermedio entre el relato y la confesión. Aparece como un admirable medio de análisis, pero tiene sus limitaciones, ya que no se adapta a la expresión de los conflictos internos, pues se escribe para el momento en que se leerá. Así, la carta no puede describir lo que los correspondientes han visto o hecho juntos, p. ej., la escena del beso no puede ser descrita por los amantes, pero Rousseau hace que Claire la describa en su calidad de único testigo presencial (I, carta 14, págs. 33 y ss). En otro momento, Edouard dice haber salvado del fuego "deux ou trois brouillons" de Saint-Preux cuando éste se separa de Julie (!!)(II, carta 2, págs. 133 y ss).

Es también destacable el "juego de los espejos"; un ej., la llegada de Saint-Preux a Clarens es descrita por tres cartas sucesivas: la de Saint-Preux, la de Claire y la de Julie (IV, cartas 6-7-9, págs. 312-322, 325 y ss).

Son verdaderas *cartas-río*, en las que aparecen descripciones, relatos y reflexiones entrelazadas, rompiendo la monotonía que podría provocar la sencillez de la intriga.

En efecto, el ritmo novelesco utiliza las tres modalidades del discurso (descripción, narración y reflexión) pasando rápida y ligeramente de una a otra:

La descripción es rara y rápida, como sucede en toda novela por cartas. Rousseau se interesa por las cosas en la medida en que éstas explican a los personajes, excepto las cartas sobre Clarens (IV, carta 10, págs. 329 y ss., y V, carta 2, págs. 398 y ss.), que son una pintura de la vida real en donde cada detalle tiene un valor demostrativo (el tiempo verbal es el presente de costumbre).

La narración o relato surge en los momentos de tensión dramática; es rápida y marca el impulso de la pasión (el tiempo verbal es el presente); ejs.:

- Claire descubre a Julie muerta (VI, carta 2, págs. 486 y ss).
- Fanchon cuenta el accidente (VI, carta 9, págs. 534 y ss).
- La aventura de Edouard (VI, carta 3, págs. 494 y ss).
- Carta recapitulativa de Julie (III, carta 18, págs. 249 y ss).
- Saint-Preux cuenta su aventura en el prostíbulo (II, carta 26, págs. 211 y ss).
- Saint-Preux relata su viaje alrededor del mundo (IV, carta 3, págs. 307 y ss).

A menudo la narración se fragmenta en escenas. Son ellas las que desempeñan el papel principal en la novela, pues a través de las escenas-clave de la obra podemos analizar la evolución de la relación amorosa de los personajes y, por tanto, su misma evolución.

Distinguimos:

- Escenas-relato, ej.: la aparición de Saint-Preux durante la enfermedad de Julie (III, carta 14, págs. 242 y ss).
- Escenas-cuadro, ejs.:
 - . Las vendimias (V, carta 7, págs. 456 y ss).
 - . Saint-Preux recibe el retrato de Julie (II, carta 22, págs. 499 y ss). En ella se dan tres cuadros sucesivos:
 - espera del paquete,
 - el amante en el coche,
 - el amante en la habitación.
 - . Llegada de Claire y Saint-Preux a Clarens (IV, carta 6, págs. 312 y ss., y V, carta 6, págs. 452 y ss).
 - . Enfermedad final de Julie (VI, cartas 10-11, págs. 535-564).

Las reflexiones son a veces breves *incisos* al pie de página en las que Rousseau precisa datos o aprovecha para fingir la verosimilitud del relato, p. ej.:

"Ces lettres sont pleines de semblables absurdités, que je n'en parlerai plus" (I, carta 65, pág. 127).

Pero abundan las largas *digresiones* en donde se reflejan ideas de Rousseau en todos los campos: opiniones políticas (desastres del despotismo y de las Cortes, superioridad del régimen inglés), sociales (desigualdad, miseria de los campesinos en un país monárquico y prosperidad de los campos en

otro libre) (IV, carta 11, págs. 352 y ss); vicios de la nobleza y sus prejuicios de clase, futilidad y libertinaje de la vida mundana (II, cartas 14-17-23, págs. 163 y ss., 174 y ss., 201 y ss); religiosas (contra la iglesia católica y el clero) (III, carta 18, págs. 249 y ss., y VI, carta 9, págs. 523 y ss); sobre el amor (II, carta 21, págs. 189 y ss), y de todo tipo (ej.: el suicidio) (III, carta 21, págs. 278 y ss).

También encontramos *resúmenes de la acción transcurrida*, siendo los más significativos las dos recapitulaciones que Julie hace de su vida, la primera cuando su amor inicia una nueva forma tras su matrimonio y, la segunda, momentos antes de su muerte, cuando su amor vuelve a cambiar de orientación (III, carta 18, pág. 249, y VI, carta 11, pág. 551).

Algunos *adelantos de la acción futura* aparecen bajo la forma de premoniciones, p. ej., la de Saint-Preux sobre la muerte de Julie (V, carta 9, pág. 462) o de presentimientos, como el de Julie sobre la imposibilidad de su amor (I, carta 9, pág. 23). En este sentido, Rousseau utiliza también el recurso de la "mise en abîme" o concentración de lo que será la acción principal en algún breve episodio secundario; p. ej.: el amor apasionado de Eloísa y Abelardo sirve de trasfondo a toda la novela y nos recuerda continuamente lo que será la historia del amor imposible entre Julie y Saint-Preux (I, carta 24, pág. 51). Otras *narraciones secundarias* acompañan la acción principal, así

sucede con el relato de los amores de Fanchon y Claude Anet (I, carta 39, pág. 75 y ss), o el de los amores de Milord Edouard con Laura (V, carta 12, págs. 471 y ss).

La función de estos *elementos de ruptura del texto*, además de poner al lector al corriente de todo lo que desea saber llevándole de la mano, tiene como objetivo último el imbuir a la obra de un carácter didáctico que la libre de ser tan sólo una novela más dentro del género sentimental.

Tanto en los segmentos descriptivos como en los narrativos o reflexivos, Rousseau tiene plena conciencia de la correlación que existe entre los distintos movimientos del dinamismo afectivo y el lenguaje que elige para exteriorizarlos. Lleva el pensamiento más allá de los conceptos en el mundo de las imágenes. Así, Saint-Preux escribe a Julie que le critica su estilo "imagé":

"Pour peu qu'on ait de chaleur dans l'esprit, on a besoin de métaphores et d'expressions figurées pour se faire entendre. Vos lettres même en sont pleines sans que vous y songiez et je soutiens qu'il n'y a qu'un géomètre et un sot qui puissent parler sans figures" (II, carta 16, pág. 170).

Rousseau sigue el *lenguaje pasional* de las novelas heroicas y preciosas, del *Cancionero* de Petrarca, del teatro de Racine y de la prosa religiosa de Fénelon. Se comprende que se unan las

expresiones de la mística y del amor, pues ambas tienen su origen en la misma exaltación interior.

Las frecuentes figuras que Rousseau utiliza no son meros adornos de la escritura utilizados para brillar, sino que interesan por el poder intrínseco de su simbolismo.

III.1.1.2.1.- Los personajes antes del amor.

En el análisis de los actantes -Julie d'Etange y Saint-Preux- comprobamos la tendencia de Rousseau a presentar descripciones físicas de los personajes bastante someras; evita los rasgos individuales para dar a sus héroes un valor universal; cuando un personaje vive moralmente, la imaginación le da pronto un cuerpo.

Así, en la prosopografía de Julie d'Etange, observamos que los adjetivos descriptivos que a ella se refieren no expresan la sensación directa, sino la impresión sentida por el corazón del amante. Es ante todo su alma la que la hace bella.

De Julie sólo conocemos su pelo rubio, sus ojos "doux" y su voz "touchante". Ni siquiera en la escena del retrato hay una descripción física completa; tan sólo algunos rasgos concretos. Y, cuando los amantes se encuentran, tras ocho años de separación, los cambios físicos se reducen a cambios generales y, rápidamente, Rousseau pasa a lo moral. Más adelante veremos algunos ejemplos.

En los momentos de pasión, vemos en sus actitudes, oímos por el tono de su voz todo lo que pasa en su alma, pero no se describe a Julie sino los sentimientos que ella experimenta y que podrían ser los de cualquier otra joven:

"Vos yeux deviennent sombres, rêveurs, fixés en terre; quelques regards égarés s'échappent sur moi; vos vives couleurs se fanent; une pâleur étrangère couvre vos joues" (I, carta 3, pág. 13).

En la escena del *bosquet*, Saint-Preux ve "le coloris des joues prendre un nouvel éclat" (I, carta 14, pág. 34).

En el lago:

"Jamais votre adorable amie ne brilla d'un plus vif éclat que dans ce moment où la chaleur et l'agitation avaient animé son teint d'un plus grand feu" (IV, carta 17, pág. 388).

Todo se resume en ese "je ne sais quoi" ambiguo que tiene toda su persona.

Sin embargo, destacan en la mitología de Rousseau dos aspectos del cuerpo femenino: *el pecho y las manos*. Según Marc Eigeldinger:

"Dans sa mythologie de l'amour, Rousseau équilibre la condamnation du sexe par la glorification du sein, qui est à ses yeux le signe élu de la féminité"²⁰.

El pecho, que representa para Rousseau el encanto esencial de la mujer, al cual se une el deseo, debe permanecer velado

para preservar la seducción del misterio y dejarse adivinar a la vez:

"Dissimulée et pourtant visible, la gorge est la synecdoque figurant la présence de la femme et la fascination de l'amour"²¹.

Así, en la escena del retrato, Saint-Preux opone la serenidad del rostro de Julie al "désordre de son sein. On voit que l'un de ces deux objets doit empêcher l'autre de paraître; il n'y a que le délire de l'amour qui puisse les accorder" (II, carta 25, pág. 210).

Según la crítica psicoanalítica el seno simboliza a la vez la maternidad y la feminidad. Es la imagen de la Madre como representante del alimento y de la abundancia; ofrece protección y seguridad; es símbolo de la vida y de la fecundidad.

"Le sein est la métaphore concrète, l'image mythique de l'amour, qui synthétise la maternité et la féminité (...) Il est dans le corps féminin la composante primordiale de l'Eros, qui se prête à la divinisation et à la métamorphose"²².

La mano es símbolo en Rousseau de la presencia del ser amado:

- Desde su primer mensaje, Saint-Preux suplica a Julie que no avance tan imprudentemente la mano:

"A peine se posa-t-elle sur la mienne qu'un tressaillement me saisit" (I, carta 1, pág. 11).

- En la enfermedad de Julie es la pobre mano que pasa a través de las cortinas la que Saint-Preux besa con ardor (III, carta 14, pág. 244).
- Durante el paseo a la Meillerie, las manos de Julie y Saint-Preux se cogen y se dejan. Tras la escena en la barca las manos quedan prohibidas hasta el final del libro (IV, carta 17, pág. 390).

A falta de Julie hay *objetos* que simbolizan su presencia:

- *Las cartas*: "J'ai reçu ta lettre avec les mêmes transports que m'aurait causés ta présence" (I, carta 21, pág. 41).
- *Sus objetos personales*: Saint-Preux espera a Julie en su habitación y a la vista de sus objetos cree ya ver su cuerpo:

"Julie! ma charmante Julie! Je te vois, je te sens partout, je te respire avec l'air que tu as respiré; tu pénètres toute ma substance" (I, carta 54, pág. 97).

- *Su retrato*: talismán que posee una "vertu électrique singulière": comunica a uno la impresión de las caricias del otro a más de cien leguas de allí (II, carta 22, pág. 200).

En cuanto a la etopeya o carácter de Julie, observamos en ella los rasgos de la feminidad según los criterios de su tiempo, pero ensalzados y completados:

- 1.- Julie es ante todo corazón. El don de amar la distingue de todas las demás mujeres, no sólo porque tiene un amor inextinguible que la conducirá a la muerte, sino porque extiende sus sentimientos a toda la sociedad que la rodea: es una amante, una esposa, una madre, una amiga

perfecta. Así, permanece casta a pesar de haberse entregado a Saint-Preux; se casa con Wolmar para obedecer a su padre, pero también porque para ella el amor no tiene nada que ver con el matrimonio (uno se casa para fundar una familia y educar unos hijos).

- 2.- Julie no se interesa por la política, reservada en la época a los hombres; pero tiene una cultura inesperada para una mujer de su tiempo; es el tipo de la predicadora: "charmante prêcheuse" (IV, carta 2, pág. 302); "ici finissent les sermons de la prêcheuse" (III, carta 20, pág. 278); la filósofo que se ocupa del gobierno religioso y moral de sí misma y de todos aquellos que la rodean, incluso de su amante.
- 3.- En el terreno religioso es también una verdadera mujer, según los criterios de su tiempo. Sentimentalmente la religión ejerce en ella una doble función: por un lado es una barrera moral infranqueable que se opone al adulterio; por otro lado, le ofrece unas creencias que la elevan a la transcendencia y por tanto a la felicidad.

Saint-Preux aparece, en algunos aspectos, muy próximo a Rousseau; como a él:

- No le gusta recibir regalos (I, carta 16, pág. 36).
- Le gusta el vino (I, carta 50, pág. 89).
- Tiene un carácter "emporté" (I, carta 56, pág. 99).
- Una imaginación fogosa.

A través de él Rousseau expone, de un modo consciente, algunas de las necesidades de su corazón:

- La necesidad de encontrar un padre: Edouard, Wolmar.
- Actitud filial con su amante.
- Saint-Preux es también escritor, aunque tardíamente; prepara una obra sobre la educación...

En cuanto a la *prosopografía* de Saint-Preux, tan sólo conocemos de él algunos rasgos de conjunto. Su creador le ha dado los rasgos que él no poseía: "Grand, bien fait, robuste, adroit" (II, carta 15, pág. 167).

Tras su viaje alrededor del mundo, Julie describe su nuevo aspecto que nada tiene de específicamente suyo:

"A trente ans passés, son visage est celui d'un homme dont la perfection a joint au feu de la jeunesse la majesté de l'âge mûr" (V, carta 3, pág. 421).

Dos detalles concretos: "Il est noir comme un More, et de plus fort marqué de la petite vérole" (IV, carta 7, págs. 319-320).

Psicológicamente, es el prototipo del hombre esclavo de su emoción. Débil, sensual, lírico, todo imaginación y sensibilidad; nacido para amar y hablar de amor con elocuencia, ternura y sutilidad; amado por su misma debilidad y gracia.

La visión que los demás tienen de él es favorable; Wolmar dice: "son caractère me plaît (...) la franchise de son caractère" (IV, carta 7, pág. 320), y Julie: "Un homme ardent et sensible, jeune et garçon" (VI, carta 6, pág. 506); "Il est ardent, mais faible et facile à subjuguer" (IV, carta 14, pág. 383) (Wolmar).

Estos dos actantes, Julie y Saint-Preux, van a ver evolucionar todos los aspectos de su personalidad a lo largo de su relación amorosa, siendo al final de la novela dos seres totalmente nuevos.

El "yo" no existe nunca completamente sin el "tú". Existe en el alma humana una aspiración a fundirse con otros. De ahí que en una novela fácilmente los personajes se complementen. Están unidos "par un tissu de ressemblances et d'oppositions. On dirait qu'ils s'engendrent mutuellement", según Lecercle²³.

En *La Nouvelle Héloïse*, además de Julie y de Saint-Preux, aparecen las siguientes parejas:

- *La pareja d'Orbe*, símbolo de la felicidad tranquila en el matrimonio frente a la pasión atormentada que encarnan Julie y Saint-Preux.
- *Julie - Claire*, son idénticas y antitéticas a la vez:
"Elles ont une parfaite conformité de goûts et d'humeurs avec des tempéraments contraires"²⁴.
- *Julie - Wolmar*: la sensibilidad y la fe frente a la razón y el ateísmo:
"Une seule âme dont il est l'entendement et moi la volonté" (IV, carta 12, pág. 374).
- *Saint-Preux - Wolmar*: la sensibilidad frente a la reflexión, como en el caso de Julie; ambos forman juntos una sociedad armónica.
- *Saint-Preux - Edouard*: el plebeyo ardiente pero débil frente a la energía con una sabiduría superior.
- *Edouard - M. d'Etange*: el patricio inglés demócrata contra los prejuicios de una nobleza retrógrada.
- *Mme. d'Etange - M. d'Etange*: la comprensión materna frente a la rigidez y autoridad paterna.

Entre los personajes secundarios hay tres que aparecen como complementos directos de los actantes Julie y Saint-Preux; son Claire y M. de Wolmar.

- Claire:

Rousseau la sitúa entre los tres personajes centrales de la novela:

"La chose qu'on y a le moins vue, et qui en fera toujours un ouvrage unique est la simplicité du sujet et la chaîne de l'intérêt qui, concentré en trois personnages, se soutient durant six volumes"²⁵.

Su correspondencia ocupa lugares estratégicos en la novela.

Poco sabemos de *su fisonomía externa*; ella misma, al hablar de Julie, dice que es "encore plus intéressante". Su *carácter* es así resumido por Bernard Guyon:

"Ingénue, mais avertie, profonde et limpide, douce, tendre, mais vive et même aiguë; sa gaîté n'est jamais en surface, et sa mélancolie reste souriante"²⁶.

- Claire es, en cierto modo, una extensión inferior del "yo" de Julie:

"(...) Claire est satellite et n'existe que dans l'orbe de Julie"²⁷.

De ahí tal vez su nombre: Claire "d'Orbe". Su vida se regula en función de Julie.

- Ambas son también complementarias para Rousseau:

"Je fis l'une brune et l'autre blonde, l'une vive et l'autre douce, l'une sage et l'autre faible"²⁸.

- Son idénticas y antitéticas a la vez:

"Elles ont une parfaite conformité de goûts et d'humeurs avec des tempéraments contraires" (II, carta 23, pág. 204).

- Son una misma persona, sus afectos son comunes:

- . Son las dos madres de Henriette.

- . Los celos entre ellas son compensables. Aparentemente Julie ama a Saint-Preux y Claire es su amiga. En realidad, *Claire ama a Saint-Preux por medio de su amiga*, y cuando el amor de Julie no puede expresarse, la tierna amistad de Claire puede tomar el rostro del amor (VI, carta 13, págs. 566 y ss).

El mismo Saint-Preux las confunde en su corazón:

"Je n'ai vu Julie encore qu'à demi quand je n'ai pas vu sa cousine" (VI, carta 7, pág. 514).

La evolución de Claire se realiza en función del avance del amor en Julie y Saint-Preux. Severa, al principio, con el "petit bourgeois sans fortune" que ha deshonrado a su prima, se interpone en las relaciones de los amantes y pide a Saint-Preux que se aleje de Julie. Pero también se deja seducir por Saint-Preux (llama al amante a la cabecera de Julie) y su afecto por él empieza a crecer:

"Ton amant est mon ami, c'est-à-dire un frère" (II, carta 5, pág. 143).

A la muerte de Julie, el estilo entrecortado de sus dos últimas cartas revela su choque cerebral, su desequilibrio mental y su muerte espiritual. Sin Julie, Claire no tiene existencia.

¿Cuál es la función primordial de Claire en la novela? Ella es la encargada de dar "claridad", de leer en el corazón y en el alma de sus amigos; de ahí el simbolismo de su nombre: "CLAIRE". Ella comprende todo, adivina a tiempo los peligros, se esfuerza en prevenirlos, consuela a los que sufren, etc...

- M. de Wolmar.

Este personaje tiene también algunos puntos en común con Rousseau:

- Su gusto natural por el orden.
- Es contemplativo y reflexivo.
- Se indigna contra los prejuicios de casta.
- Le gusta la música italiana.
- Es ateo (V, carta 5, pág. 448).

Según Julie es así:

"Sa physonomie est noble et prévenante, son abord simple et ouvert, ses manières sont plus honnêtes qu'empressées" (III, carta 20, pág. 273).

Frente a la sensibilidad de Saint-Preux es "l'âme tranquille et le coeur froid". Sin embargo, también en su personalidad se produce una revolución a causa de su amor por Julie. Este hombre que no siente nada a nivel natural ni sobrenatural, cuyo único

"principe actif est le goût naturel de l'ordre et le concours bien combiné du jeu de la fortune et des actions des hommes me plaît exactement comme une belle symétrie dans un tableau. Si j'ai quelque passion dominante, c'est celle de l'observation... je n'aime point à faire un rôle, mais seulement à voir jouer les autres. La société m'est agréable pour la contempler, non pour en faire partie" (IV, carta 12, pág. 368).

El mismo resume su vida (IV, carta 12, pág. 368), de la que se desprenden los rasgos que estamos viendo. Frente a la "vertu sensible" de Julie, Wolmar es "la raison vivante", "un homme sans passion" (IV, carta 12, pág. 368). Razón y sensibilidad sólo son eficaces juntas; su matrimonio conduce a la felicidad: Julie no puede vivir sin Wolmar y Wolmar tampoco sin Julie.

Wolmar es símbolo del ateo virtuoso, virtuoso por su amor al orden; pero es una virtud cerrada en sí misma, en el propio perfeccionamiento. Su razón gobierna Clarens, aporta el equilibrio, pero la fuerza motriz está en Julie.

- Milord Edouard Bomston.

Carecemos de descripción física y moral de este personaje. Le conocemos tan sólo a través de su comportamiento. Rousseau aprovecha la mínima ocasión para mostrarnos su "grande âme"; sabía que un héroe inglés gustaría en un momento en que la "anglomanía" existía en Francia desde 1750. Rousseau toma rasgos ingleses que habían sido esbozados por Voltaire en sus *Lettres anglaises*, por Montesquieu en *L'esprit des lois* y por Bernois Muralt en *Lettres sur les Français et les Anglais* (1725).

Es sincero y desprecia la hipocresía de la cortesía francesa. Tiene en el fondo un alma sensible que le llama a guiarse más por las inspiraciones de su corazón que por las reglas que él cree su filosofía (ej., episodio de Lauretta Pisana).

Existe en función de los dos amantes, dispuesto siempre a favorecer la evolución ascendente de su amor:

- Les revela la música italiana, medio ideal para purificar su amor.
- Perdona a Saint-Preux tras el malentendido que les condujo al duelo.
- Intercede a favor de Saint-Preux ante Mme. d'Etange.
- Ofrece asilo en su ducado de York a los dos amantes.
- Acompaña y comprende a Saint-Preux exiliado...

Los demás personajes de la novela son puras comparsas cuya función es crear un trasfondo humano en el que se desenvuelva la evolución de los actantes. Obedecen a clichés; a veces sirven de excusa para cambiar el ritmo o la dirección de la acción central:

- *Padre de Julie*: encarna la concepción de la vida dirigida por los prejuicios sociales, propia de una cierta clase social ya en declive durante la segunda mitad del s. XVIII, la pequeña nobleza.
- *Madre de Julie*: es el prototipo de la madre que comprende a su hija, pero que experimenta su impotencia ante la autoridad paterna.

Otras veces, los comparsas confirman con sus vidas la acción central; tal es el caso de *Fanchon y Claude Anet*. Se trata ante todo de una pareja de enamorados cuyas aventuras y desventuras vienen a mostrar una vez más que la evolución del verdadero amor siempre va acompañada de momentos de sufrimiento.

La *sociedad de Clarens* aparece totalmente idealizada desde sus capas más bajas; es símbolo de la irradiación que acompaña a todo verdadero amor.

Los *hijos de Julie y Henriette*, hija de Claire, son tan sólo excusas para presentarnos el aspecto maternal que también forma parte de la personalidad de la protagonista.

Varios detalles muestran que Rousseau no tiene demasiado interés en incluir a los personajes en la vida social.

- Saint-Preux no es nombrado hasta la cuarta parte. Hasta entonces se designa como el "amant de Julie" y "Saint-Preux" será solamente un nombre prestado. Ignoramos su origen. Es suizo pero no sabemos de qué cantón. Socialmente, es caracterizado como un "petit bourgeois sans fortune" (I, carta 7, pág. 20). Debe tener algunas rentas, ya que pasa dos o tres meses en Vevey como preceptor no retribuido; sabemos que tiene un resto de patrimonio en Grandson (I, cartas 15 y 19, págs. 35 y 38). Cuando se aleja de Julie ignoramos sus ocupaciones hasta que da la vuelta al mundo. Casi al final descubrimos que escribe libros o que quiere escribirlos.

Todos estos datos hacen de él un personaje sin autonomía; sin Julie carece de existencia propia. Es un individuo centrado totalmente en su pasión.

- Claire es durante los primeros capítulos simplemente "la cousine".
- Wolmar tampoco tiene familia ni patria ni fortuna. Sabemos vagamente que viene de "une cour du Nord"; adivinamos que no escapó al exilio de Siberia, que es ruso (III, carta 18, pág. 257).
- Familia d'Etange. Tiene una realidad social bien definida, seguramente por exigencias del contenido de la novela: la acción principal se basa en el conflicto que desgarró el corazón.

Tenemos abundante información sobre la situación económica de la familia de Julie; sobre sus lazos familiares (su hermano muerto, etc...).

Lecercle justifica así la ausencia de grandes precisiones:

"pour maintenir l'équivoque et faire croire qu'il s'agissait de souvenirs vécus sans laisser place à une vérification possible. Il fallait garder au chant de l'amour son caractère universel et pour cela noyer les personnages dans une brume poétique; il fallait pour garder une forte unité éclairer le personnage central et voiler d'ombre les autres dans la mesure où ils s'éloignent de Julie. Mais pour donner au roman une valeur exemplaire qui seule pouvait le justifier, il fallait aussi faire vivre les personnages dans la vie réelle. Devant ces besoins contradictoires l'auteur a abouti à une solution de compromis, à mi-chemin entre le rêve et le réel"²⁹.

III.1.1.2.2.- Dinámica del amor.

La Nouvelle Héloïse se desarrolla según un plan riguroso. El armazón estructural sobre el que se tejen los distintos episodios es una línea ascendente, jalonada de interrupciones provisionales, que corresponde a la felicidad creciente de los amantes.

Esta estructura lineal puede tomar como punto de referencia a Julie o a Saint-Preux, pero, de un modo u otro, es la evolución del amor la determinante del avance de la narración. Los distintos segmentos (narrativos, descriptivos y reflexivos) que encontramos en esta dinámica narrativa están en función de los diferentes momentos de evolución del amor. De ahí que nos centremos en seguir la evolución de la relación amorosa como determinante de la narración.

Esta es la dinámica de la obra, en la que distinguimos tres momentos fundamentales:

I. Evolución del AMOR-PASIÓN ("Fol amour").

1. Nacimiento del amor-pasión.
2. Ascensión hacia el amor-virtud. ("Amour pur").
3. Dialéctica entre amor-pasión y amor-virtud: Fase de indecisión.

Bisagra: Escena del beso.

LA FALTA: Momento cumbre del amor-pasión - *Noche de amor*.

Bisagra 1: Intervención de Milord Edouard.

Bisagra 2: Muerte de Mme. d'Etange.

II. Evolución del AMOR - PASION al AMOR - VIRTUD.

1. Nacimiento del amor-virtud.
2. Ascensión hacia el amor-divinizado.
3. Dialéctica entre el amor-pasión, el amor-virtud y el amor-sagrado.

Bisagra: Julie se arroja al lago de Chillon para salvar a su hijo Marcellin: Enfermedad y próxima muerte.

III. Evolución del AMOR - VIRTUD al AMOR - SAGRADO.

1. Sublimación de la pasión y de la virtud: Triunfo del amor sagrado.

A continuación desarrollaremos este breve esquema.

I. Evolución del AMOR - PASION ("Fol amour").

1. Nacimiento del amor - pasión.

1.- *Encuentro Julie - Saint-Preux: FLECHAZO MUTUO:*

Se establece una consonancia más allá de las palabras, que hace sentirse a los amantes unidos por vínculos invisibles sin osar romper su encanto sobrenatural. Es una concepción tradicional en la que aparece ya un sentimiento particular del amor, una nostalgia de inocencia unida a un temor de profanar:

"Je vis, je sentis que j'étais aimée, que je devais l'être: la bouche était muette, le regard était contraint mais le coeur se faisait entendre. Nous éprouvâmes bientôt entre nous ce je ne sais quoi qui rend le silence éloquent, qui fait parler les yeux baissés, qui donne une timidité téméraire, qui montre les désirs par la crainte et dit tout ce qu'il n'ose exprimer" (III, carta 18, pág. 250).

2.- *Declaración de Saint-Preux / Julie lucha por acallar el amor: frialdad fingida.*

3.- *Estrategia amorosa de Saint-Preux (partir o morir ante la crueldad de Julie) --> Julie confiesa su amor.*

2. Ascensión hacia el amor - virtud.

1.- Amor como pura comunicación de almas: Cumbre del amor.

"Ah! mon ami, que ne puis-je faire passer dans votre âme le sentiment de bonheur et de paix qui règne au fond de la mienne! que ne puis-je vous apprendre à jouir tranquillement du plus délicieux état de la vie! Les charmes de l'union des coeurs se joignent pour nous à ceux de l'innocence: nulle crainte, nulle honte ne trouble notre félicité" (I, carta 19, pág. 23).

- El amor aparece como una pura esencia:

"Il ne reste plus de nous que notre amour; l'amour seul reste, et ses charmes se sont éclipsés" (III, carta 16, pág. 246).

- Saint Preux termina por amar al amor en Julie:

"C'est bien toi qui fais ma vie et mon être; je t'adore bien de toutes les facultés de mon âme; mais la tienne est plus aimante, l'amour l'a plus profondément pénétrée, on la voit, on la sent; c'est lui qui anime tes grâces, qui règne dans tes discours, qui donne à tes yeux cette douceur pénétrante, à ta voix ces accents si touchants" (I, carta 55, pág. 99).

- Pero Julie no es una idea y, por muy centrados que estén los amantes en su amor, viven en un cuerpo y en un mundo. Julie comienza a comprender la fragilidad de un sentimiento basado en la novedad:

"Tout changement est dangereux au nôtre [amour] (...) goûtons en paix notre situation présente" (I, carta 9, pág. 25).

3. Dialéctica entre Amor - pasión y Amor - virtud: fase de indecisión.

1.- Debate entre el amor-virtud y el amor-pasión: Julie - Saint-Preux.

- Saint-Preux amenaza el ideal de inocencia con diversas astucias:

"Pour profiter d'un état aimable, faut-il en négliger un meilleur et préférer le repos à la félicité suprême? Ne perd-on pas le temps qu'on peut mieux employer? Ah si l'on peut vivre mille ans en un quart d'heure, à quoi bon compter tristement les jours qu'on aura vécus?" (I, carta 10, pág. 25).

- Argumentos de Julie de dos órdenes:

- 1) Prejuicio social: defender la virtud de una joven de buena familia.
- 2) Esfera ideal: mantener la integridad de un sentimiento que debe permanecer inmaculado.

2.- *OBSTACULOS a toda posible solución:*

- Imposible integrar el amor en el matrimonio por diferencias sociales: un "roturier" y la hija de "un gentilhomme campagnard" (!!).
- Imposible romper con los prejuicios del medio y unirse libremente: ¿cómo fundar una familia y rechazar la propia?
- Imposible la maternidad y el escándalo: pérdida de la virtud.

3.- *CONCLUSION: A pesar de todo, la unión es indestructible.*

"Une vérité que mon coeur sent fortement et dont le vôtre doit vous convaincre: c'est en dépit de la fortune, des parents et de nous-mêmes, nos destinées sont à jamais unies, et que nous ne pouvons plus être heureux ou malheureux qu'ensemble. Nos âmes se sont pour ainsi dire touchées par tous les points et nous avons partout senti la même cohérence... le sort pourra bien nous séparer, mais non pas nous désunir" (I, carta 2, pág. 27).

BISAGRA: Escena del beso (I, carta 14, pág. 33).

- Beso de recompensa por la calma del amante --> desencadena una nueva tempestad:

"Qu'as-tu fait, ah! qu'as-tu fait, ma Julie" (I, carta 14, pág. 33).

- *Sus consecuencias:*

Exilio del amante con el viaje al Valais y la estancia de Saint-Preux en Meillerie. Tema romántico de la ausencia, la soledad y el exilio.

LA FALTA: Noche de amor: momento cumbre del amor-pasión.

- Disposición de ambos amantes para la falta:
 - . *Saint-Preux*, en la soledad de Meillerie aumenta su deseo de posesión en vez de purificarlo e implora la fusión total en la entrega, ya que las almas están sometidas al paso del tiempo:

"Tu cherches un chimérique bonheur pour un temps où nous ne serons plus (...) Viens, ô mon âme!, dans les bras de ton ami réunir les deux moitiés de notre être..." (I, carta 26, pág. 56).

- . *Julie*: entre la cólera de su padre, que la ha prometido a un amigo, la debilidad aterrorizada de su madre, la exaltación trágica de Saint-Preux y el agotamiento de su cuerpo, Julie siente también el paso del tiempo e, impotente, se abandona a Saint-Preux.

NOCHE DE AMOR (I, carta 29, pág. 58): Julie recibe a Saint-Preux en su habitación.

A partir de aquí, los amantes se descubren mutuamente y la pintura de la pasión se enriquece con nuevos temas:

- Creación del tema romántico "nature" como "état d'âme": truncado idilio entre Julie y Saint-Preux en casa de Claire durante un viaje de los padres de Julie, por el

problema sentimental de Fanchon y Claude Anet (I, carta 38, pág. 73, y I, carta 23, pág. 65).

- Celos (I, carta 35, pág. 68). Llegada de Edouard, amigo que será quizá un rival (I, carta 47, pág. 84).
- Descubrimiento de la música italiana como único lenguaje para los amantes capaz de expresar su pasión (I, carta 48, pág. 85).
- Querrela entre los amantes: Saint-Preux borracho (I, cartas 50, 51, 52, págs. 89-95). --> Prueba de que el verdadero amor es virtuoso:

"Le coeur ne suit pas les sens, il les guide; il couvre leurs égarements d'un voile délicieux".

A la búsqueda febril del placer de los sentidos, sucede la necesidad imperiosa de la comunicación de las almas.

Aparecen dos *bisagras* para este paso. Una indica el cambio en la acción externa, con la intervención de Milord Edouard y la separación de los amantes; otra implica un cambio interno o psicológico, con la muerte de la madre de Julie.

BISAGRA 1: Intervención de Milord Edouard.

La intervención de Milord Edouard ante M. d'Etange a favor de Saint-Preux desencadena la CRISIS (I, carta 62, pág. 113).

Consecuencias:

- El padre de Julie exige una separación definitiva de los amantes (I, carta 63, pág. 116).
- Saint-Preux debe partir para proteger el honor de Julie frente a los rumores del pueblo (I, carta 65, pág. 122).
- Julie cae en "une sorte de stupidité" y deja todo en manos de Claire (I, carta 65, pág. 122).

1.- Separación de los amantes (hasta II, carta 12).

- Desesperación del exiliado que cree ver en Edouard un rival (II, carta 10, pág. 152).

- Generosa oferta de asilo por parte de Edouard a los "perfectos amantes" (II, carta 3, pág. 137) --> la renuncia de Julie demuestra que la novela no es una lección de libertinaje, ni siquiera de pasión, sino una escuela de sabiduría y sacrificio.

2.- *Entrada de Saint-Preux en la sociedad parisina* (II, carta 12 a III, carta 5).

- Julie, gracias a una carta, verdadero breviario de virtud platónica, y a su retrato-amuleto, presidirá de lejos la conducta de su amante (II, carta 11, pág. 155).
- Pintura satírica de la vida mundana (reflejo de la experiencia de Rousseau).
- Saint-Preux, al confesar (II, carta 26, pág. 293) sus tentaciones en París (visita al prostíbulo), se rebaja al máximo para elevarse de nuevo purificado.

BISAGRA 2: Muerte de Mme. d'Etange.

Al descubrir el secreto de su hija y desesperada por el destino que le aguarda al verse obligada a casarse con el hombre que su padre le destina, muere (III, carta 5, pág. 231).

Consecuencias:

- Julie enferma toma conciencia de la culpabilidad de su pasión, causa de tormento para los seres que ama:

"Je pris dans une espèce d'horreur la cause de tant de maux, je voulus étouffer enfin l'odieuse passion qui me les avait attirés, et renoncer à vous pour jamais" (III, carta 18, pág. 26).

- Dialéctica entre la virtud y el deber: debate interior entre admitir el adulterio o la renuncia total a su amor por Saint-Preux --> triunfo de la virtud: obediencia paterna.

II. Evolución del AMOR - PASION al AMOR - VIRTUD.

1. Nacimiento del amor puro o amor-virtud.

1.- Consagración de los amantes al amor puro.

Claire sirve de catalizador para ambos:

- *Julie*: el matrimonio de Claire con M. d'Orbe prefigura el de Julie: una mirada de Julie sobre Mme. d'Orbe en la iglesia le afirma en su resolución de fidelidad perfecta a su marido (III, carta 18, pág. 26).
- *Saint-Preux*: Claire empuja a Saint-Preux a renunciar a su amor-pasión, siguiendo la ética del amor platónico: el sacrificio de la pasión es para el amante la prueba única e inefable de su abnegación total que le eleva de golpe a la altura de un ideal de virtud que respeta en la mujer amada y depura definitivamente su pasión (III, carta 17, pág. 249).

2.- **MATRIMONIO**: es una liberación. La concreción en la realidad del paso del amor-egoísta al amor-transitivo:

"On ne s'épouse point pour penser uniquement l'un à l'autre, mais pour remplir conjointement les devoirs de la vie civile. Les amants ne voient jamais qu'eux, ne s'occupent incessamment que d'eux et la seule chose qu'ils sachent faire, est de s'aimer" (III, carta 20, pág. 275).

3.- *Conversión de Julie*:

- Fin de una etapa: Julie resume el pasado a modo de una confesión cristiana (III, carta 18, pág. 249).
- Intervención divina que hace descubrir a Julie el horror del adulterio y el gusto por la sabiduría al someterse al orden natural de las cosas que a veces se confunde con las leyes instituidas en la sociedad:

"Une puissance inconnue sembla corriger tout à coup le désordre de mes affections et les rétablir selon la loi du devoir et de la nature" (III, carta 18, pág. 260).

"Rends toutes mes actions conformes à ma volonté constante, qui est la tienne; et ne permets plus

que l'erreur d'un moment l'emporte sur le choix de toute ma vie" (III, carta 18, pág. 263).

- Transformación de los sentimientos de Julie: al no poder romper el vínculo que le une a Saint-Preux, debe transformarlo en un amor entre amigos o hermanos:

"Je sens qu'il a changé de nature... Nous étions trop unis, vous et moi, pour qu'en changeant d'espèce notre union se détruise. Si vous perdez une tendre aimante, vous gagnez une fidèle amie" (III, carta 18, pág. 269).

Saint-Preux responde positivamente:

"L'ami de votre personne et l'amant de vos vertus" (VI, carta 7, pág. 514).

Y Wolmar:

"Nos jeunes gens sont plus amoureux que jamais... Ils sont parfaitement guéris... Que ces deux opposés soient vrais en même temps; qu'ils brûlent plus ardemment que jamais l'un pour l'autre, et qu'il ne règne plus entre eux qu'un honnête attachement; qu'ils soient toujours amants et ne soient plus qu'amis" (IV, carta 14, pág. 382).

2. Ascensión hacia el amor sagrado.

- 1.- *Platonicismo integral*: la persona amada desaparece ante la imagen de la virtud que ha cristalizado en ella.

Julie sacrifica a su amante en virtud misma de las exigencias de la moral amorosa que ellos habían intentado seguir para acceder a la virtud:

"Oui, c'est une fidélité que je veux vous garder toujours de vous prendre en témoin de toutes les actions de ma vie et de vous dire à chaque instant: voilà ce que je vous préfère" (VI, carta 13, pág. 331).

Consigue por el matrimonio liberarse de las ataduras de la pasión, para elevarse a la contemplación del divino modelo que ilumina el orden universal de las cosas:

"C'est à la contemplation de ce divin modèle, que l'âme s'épure et s'élève, qu'elle apprend à maîtriser ses inclinations vagues et à surmonter ses vils penchants" (III, carta 18, pág. 264).

Pero *Saint-Preux* no encuentra en la oración la serenidad de *Julie* y recurre a:

- 1) Tentación de suicidio (III, carta 21, pág. 278).
- 2) "Dépaysement" por los viajes (III, carta 25, pág. 292). Se une como "ingénieur des troupes de débarquement" a una escuadra del almirante Anson que va a dar, durante años, la vuelta al mundo.

3. Dialéctica entre el amor-pasión, el amor-virtud y el amor-sagrado.

1.- *Regreso de Saint-Preux a Clarens.*

- Dificultades de *Saint-Preux*: encontrar el justo medio entre la cortesía mentirosa y la familiaridad peligrosa (IV, carta 7, pág. 318).
- *Julie*, tranquila y segura, atrae a *Saint-Preux* a la virtud, haciéndole ver que está curada de la pasión, pero no de la ternura (IV, carta 8, pág. 318).
- *Wolmar* les cree "plus amoureux que jamais" y "parfaitement guéris". Quiere que *Saint-Preux* sea el preceptor de sus hijos (IV, carta 14, pág. 380).

2.- Entre el "fol amour" y el "amour pur":

Obstáculos para la virtud: resurrección del pasado por la:

- 1) *Complicidad de la naturaleza*: la "Promenade sur le lac" (IV, carta 17, pág. 390) suscita "le charme des premiè-

res amours" y deja abolido el tiempo transcurrido durante la ausencia y el matrimonio.

Triunfa la virtud:

. *Julie*: "Elle soutint ce jour-là le plus grand combat que l'âme humaine ait pu soutenir, elle vainquit pourtant" (IV, carta 17, pág. 391).

. *Saint-Preux* comprende que ama a Julie d'Etange, pero no a Julie de Wolmar.

2) *Complicidad de los lugares y objetos:*

En la habitación de Villeneuve, ocupada por Saint-Preux la noche en que hizo el viaje al Valois al principio de sus amores, todo el pasado resucita; el triste, inseguro y patético Saint-Preux se rebela contra el Saint-Preux razonable:

"Elle vit, et sa vie est ma mort, et son bonheur est mon supplice; et le ciel, après me l'avoir arrachée, m'ôte jusqu'à la douceur de la regretter!..." (V, carta 9, pág. 466).

Aquí tiene lugar el sueño premonitorio de Saint-Preux sobre la muerte de Julie por salvar a uno de sus hijos (V, carta 9, pág. 464).

3.- *Del amor-virtud al amor sagrado.*

1) *Felicidad en Clarens:*

- Todos reunidos en Clarens: Julie - Saint-Preux - Wolmar - Claire - Milord Edouard - Fanchon - Hijos...
- Vida en Clarens: organización práctica perfecta de la felicidad (V, carta 3, págs. 421-422).

2) *Insatisfacción de Julie:*

- Julie no puede compartir con nadie lo que le es más querido: su anhelo de unirse a Dios:
- . Wolmar es ateo.

- . Saint-Preux es partidario del racionalismo filosófico y materialista. La necesidad de lo absoluto en él queda reducida a una transcendencia fácil, la de la nostalgia.

De ahí, el vacío de su corazón, atormentado por "une secrète inquiétude", por un deseo que lleva el alma hacia lo desconocido:

"Je ne vois pourtant que sujet de contentement, et je ne suis pas contente; une langueur secrète s'insinue au fond de mon coeur; je le sens vide et gonflé, comme vous disiez autrefois du vôtre; l'attachement que j'ai pour tout ce qui m'est cher ne suffit pas pour l'occuper; il lui reste une force inutile dont il ne sait que faire" (VI, carta 8, pág. 529).

Julie llega interiormente a un estado de saturación de lo humano:

"Je suis trop heureuse. Le bonheur m'ennuie" (VI, carta 8, pág. 528),

y aspira a la muerte para llegar al ser total.

BISAGRA: *Julie se arroja al lago de Chillon para salvar a su hijo Marcellin.*

Consecuencias:

- su enfermedad mortal.
- la evolución de su amor.

III. Evolución del AMOR - VIRTUD al AMOR - SAGRADO.

1. Sublimación de la pasión y la virtud. Triunfo del amor sagrado.

Es una *ascensión hacia la razón suprema*. Julie accede a la contemplación del Ser Eterno y a la vez va a reinar

invisible sobre todo Clarens, en donde ha insuflado su alma. Ha unido en el mismo ideal a todos los seres que le son queridos; incluso, el escepticismo de Wolmar comienza a derrumbarse, ante la serenidad con que Julie se enfrenta a la muerte.

En la *muerte de Julie* hay varias etapas (VI, carta 12, pág. 564):

- 1.- *Profesión de fe de Julie*: muestra su confianza en la Providencia³⁰, la convicción de ser juzgada por sus obras y no por el azar de la muerte (VI, carta 11, pág. 536).
 - 2.- *Recapitulación de su vida*: grado tras grado ha ido subiendo a la cumbre de la felicidad permitida en la tierra (VI, carta 11, pág. 551).
 - 3.- *Despedida patética*: quiere que en torno a ella se respire hasta el último momento la paz y la armonía.
- Confiesa a Saint-Preux que, a pesar de ser la virtud más fuerte que la pasión y de poder encontrar la felicidad en la renuncia, la virtud estaba sin cesar amenazada: Julie sólo encuentra la paz en la muerte; sólo así podrá:
- 1) reinar retrospectivamente sobre el orden bienhechor que ha establecido en torno a ella.
 - 2) unirse indisolublemente al alma hacia la que le había precipitado desde la primera mirada todo el impulso de su ser.

III.1.1.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

El actante femenino de la novela, Julie es, evidentemente, un personaje dinámico; su evolución personal viene marcada por su evolución en el amor. Una sucesión de crisis le lleva a elevarse; su vida es una lucha continua para establecer el reino de la ley salvando el amor.

El mejor modo de tener una visión de conjunto de la evolución experimentada por Julie en la novela es tomar como punto de partida el resumen que ella misma hace de su vida en la tercera parte (III, carta 18, págs. 250-269).

Inicio del amor-pasión.

1) Flechazo: "Mon coeur fut à vous dès la première vue (...); nous étions faits l'un pour l'autre" (III, carta 18, pág. 250).

2) Conciencia de un sentimiento amoroso compartido:

"Je vis, je sentis que j'étais aimée, et que je devais l'être" (III, carta 18, pág. 250).

3) Frialidad fingida:

"Je devins badine et folâtre (...) pour prévoir des explications trop graves" (III, carta 18, pág. 250).

- 4) Declaración formal por escrito de Saint-Preux -> Desesperación de Julie:

"Je vis l'abîme où j'allais me précipiter (...) Je tombai dans une sorte de désespoir" (III, carta 18, pág. 251).

- 5) Declaración formal de Julie: confianza inocente en Saint-Preux y en el "véritable amour" por oposición al "amour sensuel":

"Touchée de votre retenue, je crus sans risque modérer la mienne" (III, carta 18, pág. 251).

Consolidación del amor-pasión:

- 6) Beso en el *bosquet* de Clarens: *Desencadena el amor-pasión*:

"Un instant, un seul instant embrassa les miens d'un feu que rien ne put éteindre; et si ma volonté résistait encore, dès lors mon coeur fut corrompu" (III, carta 18, pág. 251).

- 7) Separación de los amantes y Julie prometida a M. de Wolmar -> *Amor-pasión imposible*:

"La tristesse et l'amour consumaient mon coeur (...) L'infortune de mes jours était assurée, l'inévitable choix qui me restait à faire était d'y joindre celle de mes parents ou la vôtre. Je ne pus pas supporter cette horrible alternative" (III, carta 18, pág. 252).

Se le presentan dos soluciones imposibles:

- La muerte: "Je souhaitai d'être délivrée de la vie (...) je vous vis, je fus guérie" (III, carta 18, pág. 252).

- Elección entre "l'innocence ou l'amour" (III, carta 18, pág. 253): vanas esperanzas de su madre para hacer posible su matrimonio con Saint-Preux.

- 8) Nueva separación de los amantes: Julie vive a través de la vida de Saint-Preux:

"Je ne valais pas la peine que je songeasse à moi-même, je consacrai ma vie à m'occuper de vous" (III, carta 18, pág. 254).

Así vence los celos.

- 9) Muerte de Mme. d'Etange y últimas resistencias de Julie a la voluntad de su padre (III, carta 18, págs. 256-258): *Deber frente a pasión.*

- 10) Enfermedad de Julie: Profunda división interior -> tentaciones de adulterio (III, carta 18, pág. 259):

"Dans l'instant même où j'étais prête à jurer à un autre une éternelle fidélité, mon coeur vous jurait encore un amour éternel" (III, carta 18, pág. 260).

Purificación del amor:

Del amor-pasión al amor-virtud.

- 11) *Matrimonio:*

"Je crus sentir intérieurement une révolution subite. Une puissance inconnue sembla corriger tout à coup le désordre de mes affections et les rétablir selon la loi du devoir et de la nature (...) J'allais former comme un nouvel état qui devait purifier mon âme" (III, carta 18, págs. 260-261).

12) *Conciencia del amor-virtud:*

"En me disant combien vous [Saint-Preux] m'étiez cher, mon coeur était ému, mais ma conscience et mes sens étaient tranquilles; et je connus dès ce moment que j'étais réellement changée (...) Quel sentiment de paix, effacé depuis si longtemps, vint ranimer mon coeur flétri par l'ignominie, et répandre dans tout mon être une sérénité nouvelle! Je crus me sentir renaître, je crus recommencer une autre vie" (III, carta 18, pág. 261).

13) *Profundo agradecimiento a Dios:*

"Rends toutes mes actions conformes à ma volonté constante, qui est la tienne; et ne permets plus que l'erreur d'un moment l'emporte sur le choix de toute ma vie" (III, carta 18, pág. 263).

Inicio del amor-sagrado:

14) *Descubrimiento del verdadero amor (amor sagrado):* Se siente llamada a una vida apoyada en Dios. Descubre que nada terrestre podrá nunca llenar su deseo de amor:

- "C'est à la contemplation de ce divin modèle que l'âme s'épure et s'élève (...). Un coeur pénétré de ces sublimes vérités se refuse aux petites passions des hommes" (III, carta 18, pág. 264).
- "On dirait que rien de terrestre ne pouvant suffire au désir d'aimer dont [Julie] est dévorée, cet excès de sensibilité soit forcé de remonter à sa source... C'est un coeur vraiment intarissable que l'amour et l'amitié n'ont pu épuiser, et qui porte ses affections surabondantes au seul être digne de les absorber. L'amour de Dieu ne la détache point des créatures" (V, carta 5, pág. 446).
- "Ce que les créatures peuvent occuper du coeur humain est si peu de chose, que quand on croit l'avoir rempli d'elles, il est encore vide. Il faut un objet infini pour le remplir" (V, carta 5, pág. 447).

15) Nueva concepción del amor humano:

- "Soyez l'amant de mon âme" (III, carta 18, pág. 268).
- "Si vous perdez une tendre amante, vous gagnez une fidèle amie" (III, carta 18, pág. 269).

Resumiendo, Julie joven había creído descubrir en la unión con Saint-Preux toda la razón de su ser y había soñado con una fusión sensible de las almas que sólo la pureza del sentimiento podría perpetuar. El amor puro vive del mantenimiento del deseo y debe exaltarse en una línea ascendente. Por la falta, Julie rompe el ideal de pureza. Intentará rehabilitar su amor consagrándose por entero a su amante para iluminarle en los deberes que debe realizar en la sociedad. Pero este sentimiento exclusivo, al acaparar toda su riqueza interior, hasta ahora extendida en torno a ella, la conduce a un callejón sin salida. La única solución es sacrificar su amor por Saint-Preux: el amor-virtud triunfa superando al objeto amado y sirviéndose de él, como de un trampolín, para acceder al amor transcendente.

Para el análisis de la evolución de Saint-Preux seguimos las ideas de Anne Srabian de Fabry³¹; evitamos, sin embargo, la afirmación categórica que ella hace de Saint-Preux como único centro de la novela.

Observamos una marcada evolución desde el principio de la novela al final:

Principio de la novela

- Condición social inferior a la de todos los personajes de la novela.
- Vida afectiva nula: sin padres, ni amada, ni amigos.
- No tiene siquiera nombre.

Final de la novela:

- Status social semejante al de los dueños de Clarens.
- Estima y admiración generales. Certeza de amar y ser amado en Clarens.
- Conquista los títulos de "Saint" y "Preux" que Claire le había dado antes (IV, carta 5, pág. 311).

Su vida es una conquista paulatina de la amistad con los distintos personajes de la obra a la vez que evoluciona hacia el amor puro, gracias a su unión con Julie. En el proceso de conquista de la amistad hay, por lo general, dos momentos:

- 1) Hostilidad de la persona hacia la que él siente simpatía.
- 2) Gracias a sus cualidades y amabilidad, cambia la situación.

Enumeramos rápidamente sus sucesivas conquistas:

1. Conquista del corazón de *Julie* (I, carta 4).
2. Conquista del corazón de *Claire* (I, carta 27).
3. Conquista del corazón de *M. d'Orbe* (I, carta 36) por medio de las dos primas.
4. Conquista del corazón de *Milord Edouard Bonston* (I, carta 9): reconciliación de dos niveles en duelo y juramento de amistad eterna.
5. Conquista del corazón de la *baronesa d'Etange* (III, carta 4): conquistada por la grandeza del sacrificio y la nobleza de sentimientos de Saint-Preux, le perdona.

Claire hace el balance:

"Mère, parents, amis, tout est maintenant pour vous (...) hors d'un père qu'on gagnera par [la] voie [du sacrifice et de l'honneur]" (III, carta 4, pág. 230).

6. Conquista del corazón del *barón de Wolmar* (IV, carta 4). En lugar de perder una amiga con el matrimonio de Julie, Saint-Preux gana un amigo que compartirá su vida tras la muerte de Julie.
7. Otras conquistas: *Todos los habitantes de Clarens*.
8. Conquista del corazón del *barón d'Etange* (V, carta 7). En la escena de las vendimias lleva a Saint-Preux a cazar.

Algunos personajes llegan incluso a la inmolación de sí mismos por la amistad a Saint-Preux; así sucede con Claire y Julie, enamoradas ambas de él. El mismo Wolmar le cede el alma de Julie, de modo que, tras su muerte, se convierte en la esposa espiritual de Saint-Preux (VI, carta 12).

Observamos que, lógicamente, la evolución personal de Saint-Preux sigue la evolución de su amor por Julie. También él experimenta el paso del amor-pasión al amor-virtud, simbolizado en la escena de la inoculación de la "petite vérole" (III, carta 14). Ese día hace honor a los títulos de "Saint" y "Preux". "Preux" porque hace frente a la furia del barón d'Etange para ver a Julie; "Saint" porque esta acción *marca el final de su pasión física por Julie*; trasciende su condición humana liberándose del cuerpo.

Pero, a diferencia de Julie, Saint-Preux nunca llegará a sublimar su amor por Julie para alzarse al amor sagrado (se mantendrá escéptico ante las experiencias espirituales de Julie). De ahí que prevalezca siempre en su fuero interno una lucha latente entre pasión y virtud.

Julie y Saint-Preux representan dos aspectos opuestos de la pasión. Saint-Preux encarna, en un primer momento, la pasión ciega e incontrolada y Julie es la pasión dominada por la razón. Saint-Preux es símbolo de una pasión que en la exaltación del sentimiento se repliega sobre sí misma y Julie es símbolo del amor que se extiende al otro.

III.1.1.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

El drama de *La Nouvelle Héloïse* se centra en el corazón de los amantes, porque se trata, ante todo, del drama universal del amor. En la creación del *contorno espacial* Rousseau se interesa por las cosas en la medida en que éstas explican a los personajes. De ahí su interés casi exclusivo por la descripción de paisajes que permitan armonizar la naturaleza con el estado interior de los personajes con respecto al amor.

Entre las distintas anotaciones espaciales hay una esencial: los actantes viven en una provincia aislada, lejos de la corrupción de las grandes ciudades.

En las 14 primeras cartas los amantes podrían estar en cualquier lugar si el título no precisara que viven en una pequeña ciudad al pie de los Alpes. En la carta 15 Julie cita la Dent-de-Jamant y el Valais. Un poco más tarde conocemos que están en Vevey.

En las tres primeras partes, a excepción de la carta sobre el Valois y la Meillerie, los detalles de localización espacial son escasos y poco precisos; mientras sus padres viajan a Berna, Julie sueña con un idilio en un chalet cerca de los manantiales de la Vevaise; Saint Preux hace un viaje a Neuchâtel; Edouard

llega de Italia; de vez en cuando se recuerda la proximidad de Lausanne y Ginebra.

Podemos resumir todas estas anotaciones dispersas en tres zonas concéntricas en torno al lago *Léman*:

- 1) Lugares de las orillas: Clarens, Vevey, Lausanne, Genève, Neuchâtel, Sion, La Meillerie.
- 2) Grandes capitales: París, Londres, Roma, Saint-Pétersbourg.
- 3) La tierra entera que Saint Preux recorre con Lord Anson.

El borde del agua es un punto de concentración natural y el perímetro de una isla impone un límite a la dispersión de sus habitantes; según Starobinski:

"Le milieu du lac de Genève et l'Elysée de Julie qui en représente l'île absente sont liés aux îles du Pacifique par un faisceau de lignes courbes qui passent par les villes riveraines du lac, les capitales européennes, les villes riveraines de l'océan. Le lac de Genève est en petit ce que l'océan est en grand"³².

Cada personaje de *La Nouvelle Héloïse* tiene su propia geografía en función de su papel en la narración:

- Julie apenas se mueve, ya que es el centro en torno al que todos los demás personajes giran. Sólo se desplaza de Vevey a Clarens, además de la travesía del lago en compañía de Saint-Preux.

- *Claire*: se desplaza a lo largo del lago, a Genève y a Lausanne.
- *Wolmar*: viene de Saint-Pétersbourg.
- *Milord Edouard*: va de capital en capital: Roma - París - Londres, para fijarse definitivamente en Clarens. Arrastra con él a Saint-Preux, sacándole de su atracción por el lago.
- *Saint-Preux*: es el personaje más móvil de la novela. En el primer libro gira en torno al lago; en el 2º y 3º acompaña a Edouard a París y a Londres; en el 5º y 6º a Roma; y en el largo silencio que separa la 3ª y 4ª parte, da la vuelta al mundo.

La atracción que el lago (*símbolo de Julie*) ejerce sobre él aparece clara cada vez que debe abandonarlo: nunca puede evitar una vuelta atrás; ej.:

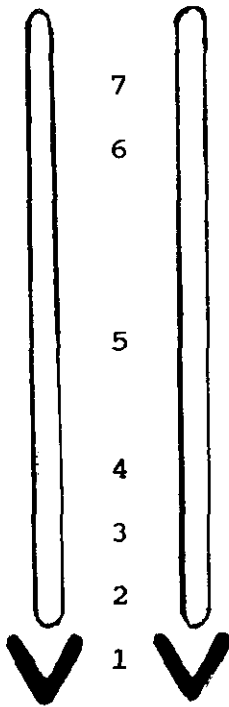
- En el tercer libro, de camino hacia Londres y advertido de la enfermedad de Julie, vuelve apresuradamente a Vevey hasta la habitación de su amante.
- En el quinto libro, de camino hacia Roma, advertido por un sueño de que no verá ya a Julie viva, regresa a Clarens, sin dejarse ver, para oír una vez más la voz de Julie, para dejarse oír como en un sueño.

Concluimos que el lago, con todo el simbolismo que encierra, es el centro del espacio de *La Nouvelle Héloïse*. Los personajes son conscientes del lugar cuando deben alejarse del lago: Saint-Preux en el Valais se interesa por el paisaje porque a través de él ve a Julie ausente y porque la pureza de sus habitantes armoniza con la pureza de su amor; de igual manera, el exilio de

Saint-Preux en París, rue de Tournon, nos hace sentir a Julie encerrada en Vevey.

En torno al lago -el elemento agua- se desarrollarán las escenas clave del libro; ej.: su tempestad revive la pasión de La Meillerie; sus aguas provocan la muerte de Julie.

El lago es al espacio lo que Julie es a los personajes: el centro, la estrella polar en torno a la que todo gira. A medida que nos acercamos a él se va produciendo una depuración progresiva. Observemos el siguiente gráfico:



- 7.- La Tierra entera.
- 6.- Grandes capitales:
París, Londres, Roma, San
Petersburgo.
- 5.- Lugares de las
orillas.
- 4.- Vevey.
- 3.- Valais.
- 2.- Clarens (La Meillerie)
- 1.- L'Elysée.

Recordemos que Rousseau sólo se interesa por el contorno material en la medida en que encuentra en él al hombre.

En La Nouvelle Héloïse sólo hay cinco cartas en las que aparecen descripciones de la naturaleza y siempre armonizando con el "état d'âme" de los personajes:

- 1) Escena del "bosquet" -> en donde la naturaleza está implícita en la emoción del amante.
- 2) Viaje al Valais.
- 3) Las dos escenas en La Meillerie.
- 4) La descripción del Elysée.
- 5) Parcialmente, el relato de las vendimias.

Lo que importa en todos estos casos no es el paisaje en sí, sino el alma del espectador, como puede apreciarse en el predominio de los adjetivos con valor sentimental sobre los pintorescos.

La depuración progresiva que va produciéndose en el espacio corresponde a la depuración del amor en los actantes. Podemos decir que el universo vegetal ofrece la visión de la inocencia y ejerce sobre las facultades humanas una acción purificadora. Analicemos brevemente esta depuración espacial:

- París: lugar corrompido por excelencia.

- Vevey: Ciudad de provincia, libre de la corrupción de las grandes ciudades pero en la que reinan todavía los prejuicios sociales.
- El Valais³³: Lugar utópico, al margen de la civilización moderna, en donde se lleva una vida idílica, gracias a la pureza de las costumbres de los habitantes. La naturaleza, por el contraste de la austeridad y de la dulzura, por la calidad del clima y de la luz, favorece la sencillez de costumbres y la serenidad del alma.

Sus montañas forman un paisaje simbólico en donde Saint-Preux sube hacia la pureza de las cimas, a la vez que su alma evoluciona hacia el "pur amour". El paisaje puede provocar los mismos sentimientos que el ser amado y Saint-Preux encuentra allí a Julie.

La ascensión moral de Saint-Preux corresponde a la ascensión física. Gracias al marco alpestre hay una ascensión hacia lo sublime y lo sobrenatural; prepara para la ensoñación y el éxtasis:

"Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté (...) Enfin le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est" (I, carta 23, págs. 45-46).

- Clarens: Es un lugar cerrado, una pequeña comunidad replegada sobre la felicidad que ha sabido crear; es el refugio terrestre de las almas bellas, en el interior del cual se han excluido del resto del mundo³⁴. A la vez es una sociedad armónica, ya que en ella existe la unidad en armonía con la vida personal; la comunidad no absorbe la vida personal como sucede en el Valais. Esta comunidad cerrada se convierte en símbolo de la universalidad del amor.

a) *L'Elysée*:

Es la isla en la isla. Un "hortus clausus" que simboliza la reconciliación de la naturaleza y la cultura; es la naturaleza obtenida como producto del arte humano. Un "locus amoenus" que representa la posibilidad de encontrar en una sociedad perfecta la soledad total. Es una anticipación viva del Edén, compuesto por la amalgama de verdor y agua; un lugar cerrado rodeado totalmente de vegetación:

"L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'oeil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à clé" (IV, carta 2, págs. 353 y ss.).

Es un mundo ideal, situado entre la tierra y el cielo.

b) *El Lago + Meillerie*:

El lago es a la vez espectador y actante en *La Nouvelle Héloïse*; el paseo por el lago es un tema literario frecuente en la época (ej.: *Les Méditations* de Lamartine); la tormenta es un símbolo de lo que pasa en los corazones...

Meillerie es un verdadero santuario natural que Rousseau describe minuciosamente al final del libro. Ningún objeto guardián del recuerdo es olvidado:

"Voilà la pierre où je m'asseyais pour contempler au loin ton heureux séjour; sur celle-ci fut écrite la lettre qui toucha ton coeur; ces cailloux tranchants me servaient de burin pour graver ton chiffre" (IV, carta 17, pág. 390).

Los principales temas románticos están aquí concentrados: el amor inolvidable y el sufrimiento que conlleva, un contorno propicio al recuerdo y el placer paradójico que contiene el mismo sufrimiento.

c) *Escena de las vendimias*:

Refleja una sociedad paradisíaca, fundada sobre el sentimiento de lo sagrado, que se expresa por las referencias al

Antiguo Testamento y a la mitología antigua: pan fraccionado, vino bebido juntos, trabajo en equipo, rito de la danza y el fuego... Es la evocación de un verdadero culto al ser que irradia (Julie), además de la evocación de una forma nueva de sentimiento de la naturaleza; Julie es la diosa-mujer, diosa-madre para todos los habitantes de Clarens.

No olvidemos entre los lugares simbólicos la habitación de Julie, que representa la realización física de la pasión y, más tarde, es el lugar en el que Saint-Preux acude ante el lecho de Julie enferma en un "rachat" del acto culpable.

El tiempo tiene una importancia capital en *La Nouvelle Héloïse*: es una epopeya de amor en la que el gran enemigo es el tiempo. La acción de la novela es la evolución de la lucha que dos amantes ejemplares mantienen contra el tiempo.

En esta novela el tiempo histórico es fácilmente localizable; aunque en la novela no figura la fecha exacta en la que los acontecimientos tienen lugar, hallamos en el relato ciertas indicaciones que nos sirven para situarnos en el siglo XVIII: alusión a temas típicamente románticos, p. ej. en Meillerie; al final del libro, Mme. de Wolmar borda mientras Wolmar y Saint-

Preux hojean la gazette y ven el anuncio de la enfermedad del Rey de Francia en Metz; se trata de Louis XV que es aún en estas fechas (1744) Louis le Bien-Aimé.

El tiempo de la acción del relato es de varios años; entre las primeras y las últimas cartas transcurren doce años.

Las precisiones temporales van a sucederse a lo largo de la novela; observemos que la II, IV, V y VI partes cubren cada una una duración oscilante entre seis meses y poco más de un año; mientras que la I y la III partes ocupan cada una tres años y en ellas, sobre todo en la III, los acontecimientos dramáticos aparecen en cascada. El *esquema temporal* que resulta nos permite establecer una línea cronológica en cuanto al avance de la acción y de la evolución de los personajes, si bien las anotaciones temporales son frecuentemente demasiado imprecisas.

La novela se compone de *interferencias* de varios tiempos bajo forma de vuelta atrás, lo cual está justificado por su misma forma epistolar: en la carta se entrelaza el presente del que escribe con el pasado que cuenta y con el futuro en el que será leído por el destinatario. Hay interferencias especialmente señaladas como el resumen que Julie hace de su vida en la III parte, que es una verdadera vuelta atrás.

Observamos una estrecha relación entre el tiempo y la narración-acción: la alternancia de precisiones temporales corresponde a una alternancia del progreso de la acción. Así, durante la primera parte el tiempo apenas existe hasta que los amantes van tomando conciencia del mismo ante las amenazas a su amor. Lo mismo sucede durante las dos últimas partes (V y VI); tras la escena del lago, vivimos en una especie de Paraíso terrestre, en una vida superior en donde *el tiempo parece no poder alcanzar más al hombre*. Durante las partes intermedias (II, III y IV) los principales tiempos del relato aparecen marcados por las separaciones:

- separaciones repetidas de los dos amantes (exilios de Saint-Preux) (I, carta 19 y II, carta 1).
- separaciones de Milord Edouard, alejado de sus amores italianos y de los protagonistas de la novela.
- separaciones de Wolmar:
 - . Tras conocer a Julie está tres años ausente sin casarse con ella.
 - . Deja, en un momento capital de la evolución de la relación amorosa, a Julie y a Saint-Preux solos "*cing ou six jours*".
- separaciones de Claire, dejando a Julie las riendas de su vida.

Del mismo modo, hay instantes privilegiados en la novela que constituyen una realidad absoluta, pues son irreductibles a la temporalidad ordinaria. Aparecen:

- a) como puntos de referencia en la evolución de los personajes y determinan la orientación del futuro.
- b) fuera del curso temporal.

El instante se desprende entonces en estado puro y se vive en él una experiencia excepcional. Estos instantes aparecen salpicados por toda la obra:

"Plus j'approchais de la Suisse, plus je me sentis ému. L'instant où, des hauteurs du Jura, je découvris le lac de Genève, fut un instant d'extase et de ravissement" (IV, carta 6, pág. 313).

- En el bosquet:

"Un instant, un seul instant embrasa les miens [sens] d'un feu que rien ne put éteindre" (I, carta 14, pág. 34).

- En la boda de Julie:

"Je connus de ce moment que j'étais réellement changée" (III, carta 18, pág. 262).

Entre estos instantes hay largos períodos salpicados de anotaciones vagas; son momentos de espera, en los que se va fraguando un cambio en la acción.

A lo largo de la novela los sentimientos evolucionan sin cesar de manera irreversible como el tiempo; pueden intensificarse o debilitarse, avanzar o retroceder; en todo caso se transforman y ya nunca podrán ser lo que fueron. Los amantes sienten y deploran esta metamorfosis incesante. Sus sentimientos son ellos mismos; son ellos mismos los que cambian y lo saben. Examinemos algunos momentos de esta toma de conciencia:

- Julie:

- *En la carta de recapitulación de Julie (III, carta 18), se pregunta si son los mismos cuando piensan en el adulterio. Lecercle³⁵ dice:*

"On peut même dire qu'ils ne sont jamais les mêmes car d'une lettre à l'autre ils changent de langage. [Ver oposición entre la carta 8 de la I Parte y la 10 de la I Parte también], mais aussi à l'intérieur d'une lettre le style se transforme incessamment".

- *La experiencia de Wolmar se basa en la existencia de dos Julies distintas y en el hecho de que Saint-Preux no puede querer a la segunda como quería a la primera:*

"Ce n'est pas de Julie de Wolmar qu'il est amoureux, c'est de Julie d'Etange (...) C'est de l'ancienne et non pas d'une autre qu'il est amoureux" (IV, carta 14, págs. 382-83).

- *La carta del matrimonio* muestra el cambio experimentado en Julie. Incluso no recuerda por casualidad el principio:

"Il y a six ans à peu près que je vous vis pour la première fois" (III, carta 18, pág. 250).

El tono de galantería ha desaparecido en la carta. todo es grave y enternecedor por la dulzura elegíaca del recuerdo. La pasión no es negada pero sí superada; Lecercle lo expresa así:

"Une femme nouvelle est née, sûre de sa force. Pour la première fois elle peut parler de son amour, en refaire l'histoire dans les détails sans avoir recours au style haletant, sans redoubler ses mots, sans apostrophes, sans exclamations ni interrogations, sans hyperboles"³⁶.

Mme. de Wolmar juzga sin amargura pero sin complacencia las faltas de Julie d'Etange.

- *Seis años tras el matrimonio* (IV, carta 1): Toda la carta es una queja dulce y apacible. Los años pasan, el corazón envejece, los lazos nuevos (los hijos) no pueden llenar el vacío sentimental. Tras la apariencia de una fidelidad que traduce la tranquilidad del estilo, aparece el tormento de una pasión que se hace siempre oír.

- *Julie religiosa* (VI, cartas 6-8): Nueva etapa en la evolución de Julie que ha descubierto en la escena del templo la necesidad moral de la religión. Quiere convertir a su marido y a Saint-Preux. Subraya el cambio que se ha operado en ella.

- **Saint-Preux:**

Evoluciona menos; sigue sin autonomía moral y social: Deja Vevey en donde era preceptor para ser protegido de Edouard y luego preceptor en Clarens; sigue soltero y "niño":

"Sors de l'enfance, ami, réveille-toi (...) A trente ans passés il est temps de songer à soi; commence donc à rentrer en toi-même, et sois homme une fois avant la mort" (II, carta 1, pág. 395).

"Ne cesserez-vous jamais d'être enfant?" (VI, carta 27, pág. 523).

En 12 años ha adquirido la experiencia de un viejo, pero su corazón sigue siendo débil. Así, la vuelta al mundo da un contenido a su vida durante tres años, pero los otros tres sólo vive para describir sus experiencias a Julie (V, carta 1, pág. 395).

Al comienzo de la IV Parte ambos amantes juzgan el cambio experimentado en ellos. El tiene más seguridad, ha perdido la timidez que le daba su papel equívoco. Ha adquirido la capacidad crítica y es menos tajante al conocer el mundo.

Su personalidad sufre variaciones cíclicas al final de la novela; unas veces se alegra de haber conquistado la sabiduría, otras cuenta una nueva crisis (V, carta 2, págs. 398 y ss.). Alterna entre la infancia y la madurez.

La vuelta a la habitación de Villeneuve, en donde estuvo hace diez años, muestra cómo el tiempo es vencido por la *memoria*:

"Je crus redevenir à l'instant tout ce que j'étais alors" (V, carta 9, pág. 465).

Aparece el mismo estilo en ambas cartas, aunque distinto contenido; en una se mueve por el furor de los celos; en la otra, por el terror de la muerte.

En todo caso, los personajes siempre ven el tiempo como un actante más; como el principal obstáculo al que deben hacer frente para conseguir la felicidad. Se sienten muchas veces abocados a añorar los momentos pasados, depositarios de las felicidades que no supieron coger en el presente. El único modo

de vencer al tiempo es trascendiéndose y esto es lo que Julie descubre.

Cada personaje tiene una postura particular frente al tiempo:

- *Wolmar* nos muestra el tiempo dominado y eso se traduce en un inquebrantable equilibrio psicológico, reflejo de una duración interior perfectamente regular. Ejerce, a su vez, un poder dominador sobre el tiempo de los demás personajes:

"L'ordre qu'il a mis dans sa maison est l'image de celui qui règne au fond de son âme" (IV, carta 10).

Pero este equilibrio no es tan estable, como vemos en el capítulo de la muerte de Julie.

- *Julie*, medio mujer, medio divinidad; tiene la misión de redimir a la sociedad que le rodea sometida a la temporalidad. Es la única que vence verdaderamente al tiempo, porque consigue trascenderse. Su amor, su influencia, permanecen más allá de la muerte.

- *Saint-Preux*. Su personalidad frágil e inestable busca un equilibrio entre Wolmar y Julie, como entre dos polos: uno estático fascinante (Wolmar) y una duración dinámica resplandeciente (Julie). *Saint-Preux* recupera una serenidad relativa por efecto del método terapéutico, basado en el tiempo, que ha imaginado Wolmar, para hacerle ver en Julie a Mme. de Wolmar.

La evolución de la relación amorosa y, por tanto, de la acción, depende en gran parte de la concepción que los distintos personajes tienen del *tiempo*.

Mientras Wolmar, Edouard y Claire están siempre inmersos en el tiempo histórico, M. d'Etange y los demás personajes son un producto del mismo.

Julie y *Saint-Preux* sólo toman conciencia del tiempo, como hemos visto, cuando sus amores se ven contrariados. El tiempo para ellos es el desarrollo de su pasión. Julie logra desprenderse de esta visión subjetiva de la temporalidad y su inmersión en el tiempo histórico va progresando a medida que se abre a un tiempo transcendido. Consigue armonizar la preocupación por el tiempo real de Clarens con la llamada a una vida superior en donde el hombre se libera del tiempo.

Wolmar, Edouard y Claire viven sólo en el presente. Saint-Preux se centra en el recuerdo de los momentos de felicidad pasada; así, Wolmar dice de él:

"Il l'aime [Julie] dans le temps passé: Voilà le vrai mot de l'énigme. Otez-lui la mémoire, il n'aura plus d'amour" (IV, carta 14, pág. 382).

Si Saint-Preux ve el futuro es sólo como una ampliación del presente. Julie, por el contrario, vive en los tres momentos:

- presente: feliz, si su amor por Saint-Preux es posible, y angustioso si hay algún obstáculo al mismo.
- pasado: recordando los mejores momentos de su amor.
- futuro: como preparación y espera de una comunicación profunda y duradera en algún lugar, incluso en la otra vida.

Una vez examinadas las coordenadas espacial y temporal, observamos la estrecha relación existente entre el espacio y el tiempo en La nouvelle Héloïse hasta el punto de quedar, en ocasiones, el primero subordinado al segundo. Rousseau no duda en trasladar al espacio una estructura particular del tiempo, la del tiempo dividido ("Temps scindé", en palabras de François van Laere)³⁷:

"Le monde n'est jamais divisé pour moi qu'en deux régions, celle où elle [Julie] est, et celle où elle n'est pas. La première s'étend quand je

m'éloigne, et se resserre à mesure que j'approche, comme un lieu où je ne dois jamais arriver" (III).

Esta relación espacio-tiempo es evidente en circunstancias particulares en las que el lugar despierta en el personaje sentimientos del pasado y este pasado revivido actúa peligrosamente en el presente; así:

- *La habitación de Julie* simboliza la relación física de la pasión. Este acto clandestino y culpable (aunque etapa necesaria para ir al amor perfecto) será compensado por la conducta de Saint-Preux cuando Julie está enferma con viruela; la inoculación de la enfermedad en Saint-Preux es también inoculación de amor.
- *El 'bosquet' de Clarens*, lugar del primer beso y, por tanto, umbral del amor. Será poco después profanado cuando Wolmar les empuja a renovar ese momento como demostración del final de su pasión. Pero la escena que sigue en *Meillerie* demuestra que, a pesar de todo, los sentimientos del pasado permanecen:

"Allons-nous-en, mon ami (...) l'air de ce lieu n'est pas bon pour moi" (IV, carta 17, pág. 390).

III.1.2. PAUL ET VIRGINIE
(Bernardin de Saint-Pierre, 1787)

Texto utilizado:

Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie*. Paris, Gallimard, 1984.

III.1.2.1. ESTUDIO GENÉTICO DE LA OBRA.

Recordar aquí algunos datos biográficos sobre Bernardin de Saint-Pierre nos ayudará a entender su obra (1737-1814).

Como sabemos, su vida fue ante todo aventurera. Pertenecía a una familia burguesa de Le Havre, pero desde los doce años se embarca con su tío hacia la Martinica, impulsado por las lecturas de *Robinson Crusoe*, por el sueño de ser misionero y mártir y, más tarde, por la utopía de establecer una república modelo en el lago Aral.

Su psicología inquieta hace de su vida un continuo cambio de ocupación, de país, de amigos. Cada etapa suele terminar con una disputa que le deja de nuevo sumido en dificultades económicas, hasta que con la publicación de *Etudes sur la Nature* se convierte en un escritor célebre y conoce por fin la gloria.

Dos momentos parecen capitales en su biografía para comprender la génesis de su obra *Paul et Virginie*.

- En 1771 es discípulo de Rousseau.
- En 1767 es nombrado "capitain ingénieur du roi à l'Ile de France".

Los críticos, al buscar las fuentes de *Paul et Virginie*, citan a *Dafnis y Cloe*, a la *Galatea* de Teócrito y a la de *Florián* (1783), a *La Nouvelle Héloïse*... pero las fuentes de esta novela están ante todo en el mismo Bernardin.

En Bernardin de Saint-Pierre convergen:

- 1.- Un ideal concreto de sociedad.
- 2.- Los recuerdos de sus viajes.
- 3.- Un hecho ocurrido hace años.

Este libro, escrito a los cincuenta años, es la tardía realización de un sueño personal, no sólo *sentimental*, como se ha pensado, sino *social*. Como buen discípulo de Fénelon y de Rousseau, Bernardin siempre quiso reformar la sociedad o, mejor, fundar una república ideal, una especie de Edén en donde los virtuosos vivirían en concordia y justicia entre la naturaleza y Dios. Al ser enviado como "capitaine ingénieur du Roi" a l'Ile de France, Bernardin cree que allí podrá llevar a cabo sus ideas; durante dos años conoce la isla y queda decepcionado: la isla es árida, salvaje, el clima duro, el aislamiento total y las costumbres de sus habitantes corrompidas. En lugar del Edén encuentra una réplica del París que ha dejado. Partiendo de datos reales, Bernardin decide entonces construir un islote dentro de esta isla, es decir, crea su sociedad en el marco de esta isla, pero bien diferenciada del resto, para poder:

"... réunir à la beauté de la nature entre les tropiques la beauté morale d'une petite société"³⁸.

Y se esfuerza en afirmar una y otra vez que su historia es verdadera en su esencia:

"Je puis assurer que celles [des familles heureuses] dont je vais parler ont vraiment existé, et que leur histoire est vraie dans ses principaux événements"³⁹.

"J'ai décrit des sites réels, des mœurs dont on trouverait peut-être encore aujourd'hui des modèles dans quelques parties solitaires de l'Ile-de-France"⁴⁰.

En efecto, la realidad de los lugares da al relato el carácter de autenticidad que Bernardin desea. Por donde él ha pasado, pasarán sus personajes. La extraordinaria riqueza de su documentación le permite presentar la flora y la fauna de la isla con una fidelidad que da al libro el calor que el lector espera.

El contorno animal y vegetal de *Paul et Virginie* aparece ya en *Voyage à l'Ile de France* (1773). Bernardin utiliza además otras obras difundidas en la época tales como el *Journal historique* de M. l'Abbé de la Caille, con mapas preciosos sobre la isla, la obra de Hector Saint-John de Crèvecoeur, o los trabajos del naturalista Dezallier d'Argenville sobre piedras y conchas, y relaciones de viajes como *L'Histoire générale des voyages* del

Abbé Prévost; además de la obra de La Bourdonnais, gobernador activo que se hace ingeniero y arquitecto para transformar l'Ile de France.

Otro hecho contribuyó al nacimiento de la idea creadora en Bernardin. Durante su estancia en l'Ile de France oyó contar la historia del naufragio del Saint-Géran, barco francés que chocó contra los arrecifes que rodean la isla. Es la historia de Mlle. Caillou, joven criolla de l'Ile de France, a quien su madre envió a Francia para completar su educación con una tía religiosa; su madre la llamó en 1744 y, embarcada en Bordeaux en el Saint-Géran, se enamora durante la travesía de un joven oficial; cuando van a llegar a su felicidad, el barco se hunde entre l'Ile de France y l'Ile d'Ambre. Los marinos se salvan a nado. Mlle. Caillou y el oficial se quedan solos, pues la joven no quiere desnudarse a pesar de las súplicas del oficial que la arrastra; demasiado tarde, ambos se ahogan y sus cuerpos son enterrados en la iglesia de los Pamplemousses.

Bernardin cuenta este drama cambiando prudentemente los nombres, pero el fondo es histórico. La tía de Virginie es Catherine de Saint-Pierre. Paul y Virginie no son convencionales, sino seres reales, auténticos. Su identidad no es un misterio. Críticos perspicaces nos han revelado que Virginie tiene mucho que ver con Virginie Taubenheim y Marie Miesnik, de las que Bernardin estuvo enamorado. Paul y, sobre

todo, el Anciano deben algunos rasgos al mismo Bernardin; por fin, Mme. de la Tour, Marguerite y Domingue parecen estar también creados a partir de la realidad.

De todos es bien conocido que el éxito de la obra fue enorme, tanto durante los últimos años del Antiguo Régimen como durante la Revolución, el Imperio y la Restauración. El número de reediciones es incontable; se tradujo a todas las lenguas imaginables; se realizaron adaptaciones teatrales, óperas; se reprodujeron escenas del libro en pulseras y pendientes; las mujeres se peinaban a lo Virginie...

Lo más importante es quizá que *Paul et Virginie* marcó una etapa decisiva en la vida de su autor. Es la realización concreta de la novedad y de la sensibilidad que él llevaba en sí. Las obras anteriores pueden ser consideradas como preparaciones de este libro.

Por sus ideas, Bernardin es sólo discípulo incipiente de Rousseau, pero como novelista y como pintor es el predecesor de una corriente que va desde Chateaubriand hasta Pierre Loti.

III.1.2.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

III.1.2.2.1. Los personajes antes del amor.

Los personajes de esta novela son seres humanos presentados en el estadio más feliz posible; no son "salvajes" ni son "refinados". Paul y Virginie son dos ignorantes que sólo conocen las leyes de la naturaleza, pero que viven felices, hasta que, a pesar suyo, entran en contacto con la cultura europea.

Bernardin no se preocupa demasiado por las descripciones físicas de sus personajes; lo que le interesa es mostrar claramente su carácter; por eso gusta de recordar a lo largo de la narración dos o tres rasgos psicológicos y morales de cada uno que preparan al lector para los acontecimientos que van a sucederse.

En Virginie, su nombre mismo anuncia el rasgo moral que caracteriza su personalidad y toda su vida:

"Celle-ci lui donna le nom de Virginie. "Elle sera vertueuse, dit-elle, et elle sera *heureuse*". Je n'ai connu le malheur qu'en m'écartant de la vertu" (*Paul et Virginie*, pág. 116).

Desde el primer momento, *virtud y felicidad* están estrechamente unidas. Todo su ser es una concreción de la virtud. En su misma fisonomía externa se resalta esta virtud; a los doce años:

"... de grands cheveux blonds ombrageaient sa tête; ses yeux bleus et ses lèvres de corail brillaient du plus tendre éclat sur la fraîcheur de son visage (...) une expression d'une *sensibilité extrême* et même celle d'une *légère mélancolie*" (pág. 122).

La *virtud moral* junto con dos rasgos psicológicos: *sensibilidad y melancolía*, hacen que Virginie sea el prototipo perfecto de la víctima. No sólo es víctima de las intrigas de su tía, sino también de aquellos que desean sinceramente su bien, pero se equivocan al buscar su felicidad.

El rasgo dominante de su comportamiento es la *pasividad*; excepto cuando rechaza el matrimonio que su tía le propone, Virginie hace siempre lo que su madre, el misionero... le dicen. Su virtud se resume en la *obediencia*. Sacrifica sus sentimientos a lo que se le presenta como el orden divino, garante del orden social:

"Si c'est l'ordre de Dieu, je ne m'oppose à rien. Que la volonté de Dieu soit faite" (pág. 170).

Su virtud es también identificada con el *pudor*; esta interpretación le costará la muerte.

En Paul, el aspecto físico también armoniza con su psicología. A los trece años:

"Sa taille était plus élevée que celle de Virginie, son teint plus rembruni, son nez plus aquilin, et ses yeux, qui étaient noirs, auraient eu un peu de *fierté*, si les longs cils qui rayonnaient autour comme des pinceaux ne leur avaient donné la plus grande *douceur*" (pág. 123).

En él confluyen cierto *orgullo* -es el cabeza de familia(s) con un "bon coeur" (pág. 157) y con un "bon sens naturel" (pág. 198).

La vida interior de Paul depende de Virginie; sin su presencia su personalidad se desdibuja.

Paul y Virginie tienen en común la *pureza de lo natural* y eso les vincula espontáneamente desde el primer momento:

"Au matin de la vie, ils en avaient toute la *fraîcheur*: tels dans le jardin d'Eden parurent nos premiers prents lorsque, sortant des mains de Dieu, ils se virent, s'approchèrent, et conversèrent d'abord comme *frère* et *soeur*. Virginie *douce, modeste, confiante* comme Eve; Paul, semblable à Adam, ayant la taille d'un homme avec la *simplicité* d'un enfant" (pág. 155).

Por eso, lo común entre ellos es total. La compenetración se extiende incluso a la relación de sus familias y se manifiesta a través de los lenguajes más espontáneos, más cercanos a los

estadios primeros del hombre: el lenguaje del cuerpo y de la danza y el lenguaje de los ojos.

Los personajes más próximos a los actantes Paul y Virginie tienen mucho en común con ellos y entre sí, por eso pueden entenderse. Todos son seres *desterrados* del orden social establecido en la época, víctimas de la ley social que persigue al que intenta escapar de ella: *Marguerite*, la madre soltera; *Paul*, el hijo bastardo; *Mme. de La Tour*, la renegada de su familia y su hija *Virginie*; los criados negros *Domingue* y *Marie*. Es la oposición entre la naturaleza y la sociedad. El contraste entre la felicidad insular y la depravación europea. Pero el mal también se insinúa en esta "petite société" y rompe el orden natural desencadenando la acción del relato.

Por un lado, existen aún ciertos restos de la cultura europea que contaminan sin remedio:

- 1.-La *nostalgia* que *Marguerite* y *Mme. de La Tour* conservan de sus lugares natales y la *tristeza* secreta que mina la salud de la segunda.
- 2.-Las inquietudes de *Mme. de La Tour* por el futuro de su hija; teme verla obligada a trabajar como una campesina: "comme une mercenaire". Esto indica que sigue aún esclava de los *prejuicios europeos*.
- 3.-Ambas mujeres guardan en el fondo de su corazón un vivo sentimiento de *culpabilidad*. Las dos pecaron en su juventud contra el orden establecido.

Por otro lado, el mal aparece encarnado en personajes que simbolizan las fuerzas adversas contrarias a lo natural:

- *M. de la Bourdonnais* (pág. 166): el gobernador de l'Ile de France que representa al orden social establecido. Su presencia recuerda las responsabilidades sociales de todo hombre. Su cortesía y corrección con las familias denotan la frialdad de todo cuanto pertenece al mundo de la "loi sociale".
- El "ecclésiastique" (pág. 170), misionero de la isla que apoya desde el terreno religioso los intereses del orden social.
- Todo un ambiente social (págs. 199 y ss.) encarnado aquí por la tía de Virginie (pág. 123) y presentado y criticado por el Vieillard.

Ante estas fuerzas adversas al amor aparece la sabiduría del *Habitant* (Vieillard), en cuya boca Bernardin critica la sociedad de la época, regida por la ambición y los placeres.

III.1.2.2.2. Dinámica del amor.

Paul et Virginie. ¿Quiere quizá este título indicar la unidad que caracteriza a la obra? ¿Ambas figuras, la de Paul y la de Virginie, se equilibran perfectamente? ¿Podemos afirmar que la evolución de cada uno de ellos influye decisivamente en el otro y que ambos juntos determinan el avance de la narración? El análisis de la dinámica de la novela intenta dar con la respuesta.

La narración comienza en el punto en que terminó la historia en la vida real: "Les ruines de deux petites cabanes" (pág. 109) son la excusa, el "point de départ" para la historia que el "Vieillard" cuenta al narrador que le interroga. La progresión de la narración es *lineal*.

I. PREPARACION PARA EL AMOR.

Corresponde a *la infancia* de Paul y Virginie: "Une belle aube qui annonce un plus beau jour" (pág. 122).

Se compone de varios segmentos:

- 1.-Historia de Mme. de La Tour (págs. 111-112), futura madre de Virginie, y de Marguerite (pág. 113), madre de Paul --> Encuentro y nacimiento de la amistad.

2.-*Instalación en la isla de ambas mujeres y organización doméstica* (págs. 112 y ss.): "Tout entre elles était commun" (pág. 118).

3.-*Nacimiento de Virginie* (pág. 116).

4.-*Infancia de Paul y Virginie* (págs. 117 y ss.). Detalles del entendimiento que desde el primer momento surge entre ellos:

- Comparten todo: cuna, baño, leche materna.
Sus madres ya sueñan con su matrimonio... Esperanza de que sus hijos:

"jouiraient à la fois, loin des cruels préjugés de l'Europe, des plaisirs de l'amour et du bonheur de l'égalité" (pág. 119).

- Distribuyen las tareas:

. Virginie:

"Tout ce qui regarde l'économie, la propreté, le soin de préparer un repas champêtre" (pág. 120).

. Paul: ayuda a Domingue en el campo (pág. 121).

- Sus primeros nombres: *frère* y *soeur*.

BISAGRA: CARTA de la tía francesa de Mme. de La Tour --> reproches a su sobrina. Inquietudes de Mme. de La Tour para el futuro de su hija (se ve sin ningún apoyo social).

II. NACIMIENTO DEL AMOR (VIRTUD - PASION)

Dos episodios ponen de manifiesto el sentimiento especial que nace entre Paul y Virginie:

1.-*El episodio de la "négresse marronne"* (págs. 126 y ss.).

Paul descubre -aunque no lo dirá todavía- su amor por Virginie. Virginie comprende lo difícil que es hacer el bien

(pág. 131) y se convence de que todo esfuerzo tiene su recompensa: "Jamais Dieu ne laisse un bienfait sans récompense" (pág. 136).

2.-Escena del baño de Virginie (págs. 160 y ss.).

Representa el despertar del amor-pasión en Virginie. Más allá del afecto fraterno, Virginie descubre en ella síntomas que no comprende: "se sentait agitée d'un mal inconnu (...) une langueur universelle abattait son corps..." (págs. 157-158). Se siente "troublée par les caresses de son frère" (pág. 158).

- El primer obstáculo a sus tendencias naturales: Consejo de su madre, que comprende su amor: "Songe que nous ne sommes sur la terre que pour exercer la vertu" (pág. 160).

- La tormenta externa que desola los alrededores, símbolo de la tempestad interior de Virginie, le muestra que "Tout périclite sur la terre; il n'y a que le ciel qui ne change point" (pág. 162).

- Paul entrega a Virginie el retrato de St. Paul. --> Virginie promete llevarlo siempre como símbolo de su fidelidad.

- Proyectos vagos de enviar a Paul a las Indias (págs. 163-164) para que puedan casarse con una situación económica más desahogada y para dar tiempo a que ambos crezcan.

BISAGRA: CARTA (pág. 164): *Virginie debe ir a París con su tía.*

III. DESARROLLO DEL AMOR-VIRTUD.

La decisión se precipita:

- Visita de M. de la Bourdonnais (pág. 166) con dinero para los preparativos del viaje.
- Visita del "ecclésiastique" que convence a Virginie.

Cada personaje reacciona de acuerdo con su psicología:

- *Mme. de La Tour*. Cede (pág. 168) ante la posibilidad de dar una educación adecuada a su hija y para alejar durante un periodo a ambos jóvenes.
- *Virginie*. Considera que su deber es hacer la voluntad de su madre y de Dios (pág. 170).
- *Marguerite*. Interpreta la separación como justa desde el punto de vista de las leyes sociales. Explica a Paul su origen bastardo y la dificultad de que pueda casarse con Virginie, de clase social superior (pág. 173).
- *Paul*.- Su orgullo herido. Se cree despreciado por su clase social (pág. 173). Se resiste ante lo que considera una crueldad.

Escena de despedida (págs. 174 y ss.):

- Ambos se confiesan su amor:

"Tu m'es beaucoup plus cher qu'un frère!" (pág. 176).

"Elle est tout pour moi, ma richesse, ma famille, ma naissance, tout mon bien" (pág. 177).

- Se juran amor eterno (*Virginie*, pág. 178).

Los acontecimientos se precipitan durante la separación. Sólo interesa el reencuentro. Paul pasa por sucesivas fases de: *Desesperación* (pág. 181); *realismo* (quiere aprender a leer y a escribir para comunicarse con Virginie, pág. 183). La primera CARTA de Virginie le sumerge en una fase de *temores*; quiere ir a Francia para adquirir prestigio y fortuna que le acerquen a Virginie, para preservarla de las tentaciones a que allí su virtud es sometida.

BISAGRA: Carta de Virginie --> anuncia su regreso.

Desarrollo del amor-virtud imposible dentro del orden social.

Todo se precipita: el barco ya llega pero la tormenta le impide acercarse. Agitación dramática. Vanos intentos de rescate por parte de Paul (pág. 224). Virginie muere ahogada por preservar su virtud. El retrato de Paul simboliza en su cuerpo muerto la fidelidad a su amor (pág. 227).

- Decadencia de todos los personajes:

- Paul enferma (pág. 233) por su "vie sauvage et vagabonde" y muere.
- Marguerite muere ocho días después.
- Mme. de Latour un mes más tarde.

El amor puro no fue posible dentro del orden social.

III.1.2.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Paul y Virginie son dos almas gemelas desde el principio de sus vidas. Juntos crecen, descubren el mundo, se abren a los sentimientos más nobles y maduran para el amor. Son dos existencias que evolucionan al unísono como las dos palmeras que les simbolizan desde el día de su nacimiento. La vida de uno no parece concebible sin el otro. Sin embargo, observamos algunas diferencias entre ellos.

Poco a poco la personalidad de Virginie va predominando sobre la de Paul:

- Ella fue quien decidió ayudar a la "négresse marronne".
- En el despertar del amor, Virginie influye con su situación interior y con su actitud exterior en el comportamiento de Paul.
- Su ausencia deja en la desolación a toda la familia, especialmente a Paul, que ya sólo vive esperando su regreso.

En efecto, esa fuerza que Paul parece tener y que le convierte en el apoyo de su familia, no puede mantenerse por sí sola. Sin la presencia de Virginie, su vida carece de motor. Al morir ella, el amor que les sigue uniendo no le basta para existir. Su "bon sens naturel" es insuficiente para paliar su desesperación; poco a poco va perdiendo su identidad hasta desaparecer.

El amor despierta en cada uno lo mejor de sí mismo. Paul trabaja con agrado para aumentar el bienestar de Virginie y de los suyos. Se hace creador, preparando para ella lugares más bellos en la naturaleza... Hasta es capaz de interesarse por el estudio, por las costumbres de otros lugares... Todo ello para poder comunicarse con Virginie, para conocer cómo vive. Se siente, incluso, capaz de viajar a Francia y de superarse socialmente para ser digno de ella.

Virginie, tras la crisis de su "mal inconnu", logra encauzar esa pasión ardiente que le inquieta y le priva de la espontaneidad en el trato con el que hasta ahora fue su hermano. Su amor es firme y acierta a crecer en la distancia; ninguna de las presiones que en Francia sufre pueden convencerla. Esta muchacha, que tan frágil parecía, sabe sostenerse sola con sus ideales. Cuando la felicidad está al alcance de su mano, prefiere incluso morir antes de ser infiel a la concepción de la virtud que ha hecho propia.

Y cuando el *Vieillard* hace imaginar a Paul su fantasma dirigiéndose a él, le abre los horizontes del más allá. Le deja entrever una perspectiva superior a la del amor que vivieron:

"Je suis pure et inaltérable comme une particule de lumière; et vous me rappelez dans la nuit de la vie!" (pág. 241).

III.1.2.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Como todo idilio puro, *Paul et Virginie* se sitúa fuera del tiempo y en un espacio tan idealizado que se aproxima a la utopía.

La acción aparece desde el principio de la obra bien localizada:

"Sur le côté oriental de la montagne qui s'élève derrière le Port-Louis de l'Ile-de-France (...) au milieu d'un bassin formé par de grands rochers, qui n'a qu'une seule ouverture tournée au nord..." (pág. 109).

Se trata de un lugar doblemente insular: la isla en la isla. Sólo el trabajo de Domingue y de Paul consigue transformar este suelo árido en fecundidad.

La imaginación exuberante de Bernardin nos presenta la flora y la fauna tropical a cada paso (pág. 145, toda clase de pájaros; pág. 138, árboles y flores). No se cansa de anotar lugares por los que él estuvo y que dan al relato un carácter de autenticidad perfectamente armonizable con la fantasía: Le quartier des Pamplémousses y el de La Poudre d'Or, la montaña de las Trois-Mamelles, el río des Latoniers y el Noir, la montaña de la Découverte, la isla d'Ambre, le cap Malheureux, la baie du Tombeau, etc... Todas las descripciones aparecen impregnadas de

poesía; es, según Ehrard, "Le décor naturel d'une terre virginale"⁴¹.

Y aún más; encontramos un tercer grado de insularidad: el laberinto de Paul en cuyo rincón más secreto se oculta el "Repos de Virginie":

"Au pied du rocher de la DECOUVERTE DE L'AMITIE est un enfoncement d'où sort une fontaine, qui forme de sa source une petite flaque d'eau, au milieu d'un pré d'une herbe fine..." (pág. 143).

Es un recuerdo evidente de Clarens y del Elysée de Julie en *La Nouvelle Héloïse*. Es el espacio de la inocencia, de la pureza, al que Virginie acude cuando descubre el amor-pasión y donde también Paul consuela sus penas en ausencia de la muchacha.

Otro remanso de paz en la isla es el lugar en donde vive el *Habitant-Vieillard*, narrador de esta historia. Es un "ermitage" elegido para vivir en soledad, en estrecho contacto con la naturaleza; allí se dan cita las especies más diversas de pájaros y "On n'y entend que des cris de joie, des gazouillements..." (pág. 196). Las aguas del río que por allí pasa mantienen "une verdure et une fraîcheur qu'on trouve rarement dans cette île sur le haut même des montagnes" (pág. 196). Es el ámbito ideal para la reflexión y para la comunicación íntima; allí acude Paul envuelto en sus dudas por

la ausencia de Virginie y allí Bernar-din, en boca del Habitant anónimo, expone sus ideas sobre la so-ciedad que le rodea, sobre los valores naturales y sobre el amor.

El espacio, los objetos, están íntimamente unidos a las vidas de estas familias. El destino de Paul y de Virginie es el mismo que el de ellos; así lo simbolizan los dos cocoteros plantados el día del nacimiento de cada uno (pág. 143); ambos entrelazan sus palmas como los dos jóvenes hacen con sus vidas; la crisis de Virginie, al descubrir el amor que siente por Paul, tiene su reflejo en la naturaleza, en la tormenta que arrasa esa parte de la isla. Hay una comunión total de las criaturas con la creación, una armonía que permite la intimidad y la transparencia.

Este espacio natural de l'Ile-de-France se opone a otro espacio que simboliza la corrupción de la sociedad civilizada. Francia y, en concreto, París es el ámbito que constriñe las mejores tendencias naturales. Las leyes sociales se imponen a cada individuo independientemente de sus características personales, hasta que o cede a ellas sometiéndose o debe huir de algún modo como lo hicieron Mme. de Latour, Marguerite y luego Virginie. La virtud es imposible allí en donde el orden racional natural ha sido sustituido por el orden social.

Las familias de la novela viven aisladas incluso de los demás habitantes de la isla; tan sólo algunos contactos mínimos para

ir a misa (pág. 148) o para hacer el bien a algún desgraciado (pág. 149). Diríase que, de algún modo, en la isla ya ha hecho mella la vida de París. Cuando M. de la Bourdonnais acude a visitar a Mme. de Latour, el mal se introduce en ese lugar de paz. Sólo el Habitante, como sabio solitario que es, puede compartir la pureza de estos seres.

El tiempo cronológico tampoco existe en estas dos familias situadas al margen de los avatares de la sociedad de su época. Los acontecimientos de sus vidas se miden por los cambios de la naturaleza, por las estaciones:

"Paul et Virginie n'avaient ni horloges, ni almanachs, ni livres de chronologie, d'histoire, et de philosophie. Les périodes de leur vie se réglaient sur celles de la nature..." (pág. 154).

"(...) Leur vie semblait attachée à celle des arbres comme celle des faunes et des dryades. Ils ne connaissaient d'autres époques historiques que celles de la vie de leurs mères, d'autre chronologie que celles de leurs vergers et d'autre philosophie que de faire du bien à tout le monde, et de se résigner à la volonté de Dieu" (pág. 155).

Cuando la cultura europea irrumpe en sus vidas, el tiempo cobra importancia. Los personajes se hacen conscientes de su paso y la narración empieza a estar salpicada de frecuentes alusiones temporales: "plus d'un an et demi" (pág. 184), "six mois" (pág. 191), "deux ans et deux mois" (pág. 198), "le 24 décembre 1744" (pág. 215).

Diríase que, roto el estado natural en el que el amor era posible, se entra irremediablemente en la perspectiva de lo temporal; y el tiempo se consume rápidamente como si tuviera prisa por retornar a la dimensión en que ya no existe: las muertes se precipitan...

El relato aparece localizado en el espacio pero, a pesar de la fecha que figura al principio del relato: 1726 (pág. 111), estamos en 1788; así lo manifiesta el extenso análisis de la sociedad que Bernardin pone en boca del Vieillard. Ehrard habla incluso de "critique sociale pré-révolutionnaire"⁴². Hay, en efecto, una denuncia de los privilegios de la cuna, de la desigualdad social en general, del desprecio que sufre el trabajo "mécanique"; una crítica contra las bases de la organización social en Francia en donde los "corps" ahogan al individuo; sobre el tema de la esclavitud...

Parece que la felicidad para Bernardin consiste en salirse de las coordenadas que regulan en exceso las inclinaciones naturales del ser humano.

III.1.3. CORINNE OU L'ITALIE
(Mme. de Staël, 1807)

Texto utilizado:

Mme. de Staël, *Corinne ou l'Italie*. Edition Lutétia. Paris,
Nelson Editeurs, s.d.

III.1.3.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

La obra de Mme. de Staël es la bisagra entre dos siglos; ha querido permanecer fiel a las ideas del siglo XVIII y propagarlas en el siglo XIX.

El nombre de Mme. de Staël es célebre entre los escritores de la época imperial; sin embargo, su obra es hoy mal conocida. Ello es quizá debido a que pertenece a una época más rica en acontecimientos políticos que literarios, eclipsada además por el triunfo de las Luces y del Romanticismo, que polarizan actualmente el interés de los investigadores. Otras causas de este desconocimiento de su obra conciernen a la propia persona de Mme. de Staël, figura poco común con gran número de amigos y detractores (entre ellos, Napoléon), y a la misoginia. A esto se añade el que ella no se dedicará sólo a la novela, poesía o literatura no-provocadora, sino que también se interesará por la crítica literaria, la política y la filosofía.

Recordamos algunas breves pero precisas pinceladas sobre la vida de Mme. de Staël.

Germaine Necker (1766-1817), hija del banquero ginebrino Necker, ministro de Luis XVI, nace en un medio excepcional. Su padre es rico y con ambiciones políticas; su madre reúne en su casa a los principales ideólogos de la época; es una sociedad

cosmopolita en la que Mme. de Staël va a poder constatar la influencia de la vida social en el comportamiento de los individuos, su importancia para el trabajo intelectual y la política. Los grandes cambios se meditan desde muy joven ante sus ojos. Es una sociedad del progreso, por un lado, y una sociedad fijada, por otro; estas dos caras se encontrarán en las novelas que ella escribirá más tarde. Comprenderá pronto las penas que una sociedad restringida puede infligir al individuo en rebeldía, al genio incomprendido.

Recibe una sólida educación clásica (latín, inglés) y religiosa-roussoniana (su familia estaba vinculada al calvinismo). Considera la religión como una relación del hombre y Dios, como una institución social: *Lumières* y religión son complementarias. La relación con su madre, siempre dirigida por la razón, contribuyó a exacerbar la sensibilidad natural de Germaine niña. Siempre hubo una tensión en el clima afectivo con su madre. En su obra hay madres que evocan el lado severo de Mme. Necker, no las de las heroínas que son huérfanas, sino las del hombre amado o la segunda mujer del padre; ellas son las que separan a los que se aman (en *Corinne*, Mme. Edgermond, madrastra de *Corinne*). El padre es en sus obras símbolo del amor protector, de la grandeza y de la gloria. Su vida será la búsqueda de un hombre semejante a su padre del que será hija y esposa, protegida y admiradora. El fracaso en el matrimonio, que

ella misma padeció, le parece el peor de los males para una mujer.

Corinne ou l'Italie contiene una gran parte, si no autobiográfica, sí, al menos, indirectamente confidencial de su autora. Una vez más, la obra y el yo-escritor forman un todo sólo abarcable desde el estudio de ambas realidades.

Esta obra es una de las primeras biografías femeninas de la literatura francesa (junto con su otra novela, *Delphine*), con un triple interés: literario, histórico y humano. Es una literatura personal e individual que marca un acercamiento entre el arte y la vida; ofrece una reflexión sobre los grandes problemas, la violencia de las pasiones y el misterio del corazón humano.

Delphine y *Corinne* representan el liberalismo en literatura; el alba del Romanticismo, con todas sus innovaciones y defectos; cadena entre Rousseau -profundamente admirado por Mme. de Staël- y George Sand. Causaron una gran impresión por la manera exenta de prejuicios con que se tratan los problemas pasionales y las nuevas relaciones sociales. La Revolución constituye, según Laffont-Bompiani⁴, el trasfondo del relato, y aparece más en los sentimientos expresados que en los episodios épicos; los personajes encarnan más bien una tesis que un carácter. De ahí que la novela sea, además de un conflicto de pasiones, un

conflicto de teorías: los prejuicios de la sociedad antigua y las aspiraciones de la nueva.

Emile Faguet considera que Mme. de Staël cometió un error al añadir el subtítulo "ou l'Italie" al libro, pues fácilmente hace pensar que la novela es tan sólo un pretexto para exponer una serie de descripciones pintorescas o de consideraciones etnográficas⁴⁴. Sin embargo, el análisis detallado de la obra nos hace descubrir numerosas facetas de la personalidad e ideología de Mme. de Staël encarnadas en Corinne.

Sobre sí misma, Germaine había dicho a Chateaubriand en una ocasión:

"J'ai toujours été la même, vive et triste. J'ai aimé Dieu, mon père et la liberté" (en 1804)⁴⁵.

En estas tres palabras resume toda su vida; la vida de Corinne gira también en torno a ellas...

Curiosamente, Mme. de Staël ha dado a Corinne su mismo aspecto físico:

"Elle était vêtue comme la sybille du Dominiquin, un châle des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux, du plus beau noir, entremêlés avec le châle; sa robe était blanche, une draperie bleue se rattachait au-dessous de son sein..." (Corinne, pág. 56).

En ella reconocemos el pelo negro y el famoso turbante de Mme. de Staël.

Igual sucede con la psicología del personaje. Esa sensibilidad fuera de lo común que le hacía pasar súbitamente de la melancolía a la alegría, de la profundidad a la desenvoltura, de la conversación más sorprendente por su contenido a la coquetería de la mujer que busca agradar y cautivar: esa misma búsqueda de la gloria que le lleve al amor; esa capacidad de sufrir que le lleva hasta perder la razón, hasta pensar en el suicidio; esa facultad de gozar con todo, de entusiasmarse con las maravillas del arte y de la naturaleza; la preparación intelectual, el conocimiento de las literaturas extranjeras, combinadas con la imaginación y con la observación del alma humana...

Reuniendo estos diferentes fragmentos, conseguimos una imagen bastante aproximada de Mme. de Staël; al menos, de como ella quería ser.

III.1.3.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

III.1.3.2.1. Los personajes antes del amor.

Desde las primeras páginas de la obra, el lector cuenta con todo tipo de precisiones sobre los personajes protagonistas de la acción que comienza. Mme. de Staël sigue un orden lógico para ir ubicando al lector progresivamente en los lugares, en el tiempo y en las diversas circunstancias en que éstos se desenvuelven:

"Oswald, Lord Nelvil, pair d'Ecosse, partit d'Edimbourg pour se rendre en Italie, pendant l'hiver de 1794 à 1795" (pág. 23).

La presentación de Oswald ocupa los primeros capítulos y tan sólo cuando nos hallamos familiarizados con él y cuando, intrigados por su psicología, queremos ir más allá, entonces surge la figura de Corinne. Durante varios capítulos ella será el centro; el interés que despierta en Oswald es reflejo de la curiosidad que también en nosotros, lectores ya intrigados, va naciendo. Aunque la acción va transcurriendo por sus pasos -bastante lentamente, en realidad-, seguimos desconociendo la verdadera clave de la personalidad de cada uno; ambos esconden un secreto que nos mantiene en vilo durante todo el primer tomo de la novela y que se cierne siempre como una terrible amenaza sobre

la felicidad creciente de ambos actantes. Una vez desvelado este secreto, la acción fluye presta; los acontecimientos arrastran a los protagonistas como desencadenados por fuerzas superiores, como si el destino fuera irrefrenable incluso cuando se da el verdadero amor. La belleza de las ciudades italianas ha ido entreteniendo a los amantes durante todo el primer volumen, se han ido conociendo a través de los variados sentimientos que la contemplación despertaba en ellos, y el amor más puro ha brotado en sus almas.

Antes de abordar de lleno la dinámica del amor, recogemos los datos que esporádicamente nos acercan al conocimiento de los dos seres protagonistas de esta obra.

Oswald, Lord Nelvil.

Posee todo cuanto un joven de su época pudiera desear: atractivo físico, una esmerada educación, un linaje noble, y, sin embargo, desde el primer contacto con él le descubrimos enfermo; una misteriosa enfermedad le hace viajar a Italia buscando solución. Los médicos hablan de una enfermedad de pecho (pág. 30), pero la causa parece estar en una pena oculta relacionada con la muerte de su padre, cuyo recuerdo le acompaña continuamente como una oscura obsesión que limita los breves instantes en que se acerca a la felicidad.

"Il avait une figure noble et belle, beaucoup d'esprit, un grand nom, une fortune indépendante; mais sa santé était altérée par un profond sentiment de peine" (pág. 23).

"A vingt-cinq ans, il était découragé de la vie; son esprit jugeait tout d'avance, et sa sensibilité blessée ne goûtait plus les illusions du coeur" (pág. 23).

"(...) la plus intime de toutes les douleurs, la perte d'un père, était la cause de sa maladie; des circonstances cruelles, des remords inspirés par des scrupules délicats, aigrijaient encore ses regrets, et l'imagination y mêlait ses fantômes" (pág. 23).

Parece, sin embargo, que existe una posibilidad de curación, pues en él se vislumbran potencias valiosas:

"Il avait cependant un caractère mobile, sensible et passionné (...) Il espérait trouver dans le triste attachement à tous ces devoirs, et dans le renoncement aux jouissances vives, une garantie contre les peines qui déchirent l'âme" (pág. 24).

Su personalidad está construida sobre un contraste:

"Sa fierté et sa timidité réunies" (pág. 26).

"Son apparente froideur, et sa sensibilité qui se trahissait malgré lui, exerçaient sur l'imagination une bien plus grande puissance" (pág. 105).

A pesar de su profunda pena, a la que alude continuamente durante todo el primer libro (págs. 25, 77, 88, 111, 148...), es un ser agradable para con los demás, y por dondequiera que va

despierta afecto y admiración; ejemplos de ello los encontramos durante el viaje en barco hacia Italia (pág. 27) o durante su intervención en el incendio de Ancôme:

"Oswald aimait assez l'émotion du danger: elle soulève le poids de la douleur" (pág. 30).

Además es profundamente sensible a los encantos de la naturaleza, a pesar de su tristeza:

"Oswald prêtait l'oreille autant qu'il le pouvait au bruit du vent, au murmure des vagues (...) Les mouvements d'une âme sensible peuvent s'allier avec la contemplation de la nature et de la jouissance des beaux-arts" (pág. 35).

En resumen, Oswald es "un homme fier, généreux, spirituel, sensible même et surtout mélancolique" (pág. 107).

Es el prototipo del hombre romántico.

La personalidad de Corinne aparece más diluida a lo largo del relato, por eso preferimos ir analizándola en la dinámica de la acción; en la medida en que crece el amor entre ellos y Oswald va curándose de su melancolía, la figura de Corinne se dibuja con trazos más firmes.

El resto de los personajes de la novela cobran importancia según su papel en relación con el amor de Corinne y Oswald. Como en toda novela romántica, algunos son claros favorecedores de él y otros lo dificultan.

El príncipe Castel-Forte apoya a Corinne con su más sincera amistad, así como el conde d'Ergeuil (francés) acompaña a Oswald, muchas veces sin comprenderle.

El príncipe Castel-Forte

"c'est un homme de cinquante ans, qui avait dans ses discours et dans son maintien beaucoup de mesure et de dignité" (pág. 60).

"Il avait beaucoup d'esprit, un grand goût pour les arts, une imagination aussi animée qu'il le fallait pour diversifier la vie sans l'agiter" (pág. 94).

Y además: "il n'était que l'ami de Corinne" (pág. 60).

El Conde d'Ergeuil.

"avait supporté la perte entière d'une très grande fortune avec une sérénité parfaite" (pág. 31).

Había cuidado a su anciano tío abnegadamente...

"Il avait des manières élégantes, une politesse facile et de bon goût" (pág. 32).

"... mélange singulier de courage et de frivolité" (pág. 34).

Carece de sensibilidad hacia la belleza, vive al margen del espléndido contorno italiano (pág. 35); es, asimismo, incapaz de comprender la tristeza de Oswald, al que considera dotado de cuanto se pueda desear (pág. 36).

Por otro lado, hay otros personajes que dificultan la evolución del amor con sus intervenciones. Así sucede con la madrastra de Corinne:

"C'était une personne despotique au fond de l'âme, bien que sa timidité l'empêchait souvent d'exprimer sa volonté" (pág. 95).

Su norma de conducta es "l'exacte observation des règles établies" (pág. 201). Jamás comprendió a su hijastra, guiada siempre por las pautas sociales tradicionales. Sabe ganarse a Oswald para su hija Lucile Edgermond.

Otras figuras aparecen como comparsas en diferentes momentos del relato; suelen ser representativas de un tipo humano o de una clase social: la francesa que busca sentirse amada porque eso está bien visto en la sociedad o que conoce el arte de producir impacto en los demás al expresar exageradamente sus

sentimientos. Asimismo, el pueblo italiano es admirablemente comprendido por Mme. de Staël.

Por encima de todos estos personajes, elevándose así a la categoría de actante, pues sutilmente dirige la conciencia y el actuar de Oswald, aparece *el padre*. El recuerdo de este ser de noble conducta, siempre fiel a los deberes para con su patria, se convierte en una obsesión para Oswald; los remordimientos que siente por su conducta pasada le hacen orientar toda su vida a cumplir la voluntad de su padre según las intuiciones o escritos que de él proceden:

"... que j'avais trahi sa tendresse, que j'étais rebelle à ma patrie, à la volonté paternelle, à tout ce qu'il y a de sacré sur la terre" (pág. 25).

En cada momento de felicidad, la imagen de su padre le recuerda sus deberes:

- Tras el encuentro con Corinne en el Capitolio, siente remordimientos en el Puente Saint-Ange al recordar a su padre (pág. 77).
- Tras la primera velada en casa de Corinne (pág. 88), se pregunta qué opinión ella le merecería a su padre.
- Compara a Corinne con Lucile Edgermond, la esposa que su padre le destinaba (pág. 111), etc.

III.1.3.2.2. Dinámica del amor.

I. NACIMIENTO DEL AMOR: AMOR-VIRTUD.

Oswald, enfermo y triste, viaja hacia Italia. Todo le es indiferente en su camino, aun cuando actúa valientemente en un incendio (pág. 45) y conoce a un francés que le acompaña gratamente (Le Comte d'Ergeuil).

Su entrada en Roma parece anunciar un cambio inmediato en su alma. El yo-narrador nos adelanta la acción:

"Il était bien loin de penser que ce pays, dans lequel il entrait avec un tel sentiment d'abattement et de tristesse, serait bientôt pour lui la source de tant d'idées et de jouissances nouvelles" (pág. 49).

Desde el primer día, *su alma se predispone para el amor*:

"Un soleil éclatant (...) son âme fut pénétrée d'un sentiment d'amour et de reconnaissance par le ciel" (pág. 53).

Pronto se siente intrigado por la fama de Corinne, artista polifacética que iba a recibir un homenaje en el Capitolio. Por fin *siente interés* por algo:

"Ce mystère et cette publicité tout à la fois, cette femme dont tout le monde parlait, et dont on ne connaissait pas le véritable nom, parurent à Lord Nelvil une des merveilles du singulier pays qu'il venait de voir" (pág. 55).

Aparece por primera vez *Corinne*; su carácter está ya resumido en su cuerpo y actitudes:

"Elle était vêtue comme la Sybille du Dominiquin, un châle des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux, du plus beau noir, entremêlés avec ce châle (...) son attitude sur le char était noble et modeste; On apercevait bien qu'elle était contente d'être admirée; mais un sentiment de timidité se mêlait à sa joie..." (pág. 56).

El yo-narrador sigue adelantando los sentimientos de los personajes:

"Le premier regard fit de lord Nelvil son ami, avant même qu'une impression plus vive le subjuguât" (pág. 56).

Y continúa la descripción física de *Corinne*:

"Ses bras étaient d'une éclatante beauté; sa taille grande, mais un peu forte, à la manière des statues grecques, caractérisait énergiquement la jeunesse et le bonheur; son regard avait quelque chose d'inspiré (...) une sorte de naturel" (págs. 56-57).

Oswald queda absorto en sus reflexiones (pág. 57); se emociona ante su nobleza, modestia, dulzura y dignidad y siente

"ses yeux mouillés de larmes" (pág. 58). Incluso le parece leer en la mirada de Corinne la necesidad de "la protection d'un ami".

Sus impresiones se ven confirmadas por el discurso de presentación que el príncipe Castel-Forte hace en su honor (pág. 60):

- . Alude a su "vivacité d'esprit", a la "fraîcheur de l'imagination", a "l'émotion profonde qu'excitent en elle toutes les pensées généreuses" (pág. 61).
- . Destaca la dificultad "qu'éprouvait une femme supérieure de rencontrer l'objet dont elle s'est fait une image idéale" (pág. 61).

Todo parece dirigirse a Oswald.

El Príncipe Castel-Forte parece decirle a él, como una premonición:

"Si vous êtes condamné à la quitter: vous cherchiez en vain tant que vous vivriez, cette âme créatrice qui partageait et multipliait vos sentiments et vos pensées, vous ne la retrouveriez jamais" (pág. 63).

Corinne misma parece comunicarse con Oswald a través de sus versos improvisados: "Ici l'on se console des peines mêmes du coeur" (pág. 71).

También ella se fija en él:

"Le deuil qu'il portait et sa physionomie pleine de tristesse la frappèrent" (pág. 71).

Sus primeras palabras en italiano y en inglés, sus miradas, les van acercando. Oswald intenta hablarle, "mais un invincible embarras le retint" (pág. 75).

Corinne, al alejarse: "détourna la tête plusieurs fois, sous divers prétextes, pour voir Oswald" (pág. 76).

El yo-narrador de Mme. de Staël vuelve a prejuzgar acontecimientos:

"On a souvent dans le coeur je ne sais quelle image innée de ce qu'on aime, qui pourrait persuader qu'on reconnaît l'objet que l'on voit pour la première fois" (pág. 77).

Oswald visita a Corinne, invitado a una de sus reuniones. El misterio que la envuelve le atrae poderosamente:

- Su origen desconocido (pág. 86).
- "Elle mène une vie singulière; elle est riche, jeune, libre (...) il se peut qu'elle n'ait pas rencontré dans ce pays un homme digne d'elle" (pág. 82).
- Se pregunta si es posible ser amado por ella (pág. 88).

Entretanto, Corinne, que aún no conoce el amor (pág. 87), se anima con la presencia de Oswald, pero está sorprendida "du calme extérieur d'Oswald" (pág. 88).

Por fin, el conde d'Ergeuil descubre a Oswald que Corinne se interesa vivamente por él (pág. 89) y Oswald *siente nacer en él el amor*:

"Quel enchantement que cette première lueur d'intelligence avec ce qu'on aime!" (pág. 92).

La primera entrevista a solas, todavía impregnada de timidez por parte de Oswald (pág. 92) les acerca por momentos. Durante 15 días, Oswald permanece totalmente absorbido por Corinne y su sociedad:

"Il ne voyait rien, il ne cherchait rien qu'elle; et sans lui parler jamais de son sentiment, il l'en faisait jouir à tous les moments du jour" (pág. 105).

- Corinne experimenta por él "un sentiment de respect qu'elle n'avait pas éprouvé depuis longtemps" (pág. 105).
- Con él, Corinne "se sentait environnée d'une atmosphère plus douce et plus pure" (pág. 106).

Ambos "se comprenaient mutuellement d'une façon merveilleuse" (pág. 106). "Ils ressentaient l'un pour l'autre une tendre reconnaissance" (pág. 110). Corinne quiere que Oswald permanezca en Italia admirando sus bellezas (pág. 107); Oswald sale al fin de sus problemas y descubre feliz cuanto le rodea:

"[il] fut vivement heureux (...) dans la route il regarda le ciel, il sentit le beau temps, il porta la vie légèrement. Ses regrets et ses craintes se perdirent dans les nuages de l'espérance; son coeur

depuis longtemps opprimé par la tristesse, battait et tressaillait de joie" (pág. 109).

Sin embargo, algo negro parece amenazar tanta felicidad naciente. El príncipe Castel-forte augura el desarrollo de esta relación hoy tan llena de esperanzas futuras:

"Ses goûts [Oswald] n'ont pas le moindre rapport avec les vôtres (...) votre empire sur lui ne tiendrait pas s'il était loin de vous. Les obstacles le fatigueraient; son âme a contracté, par les chagrins qu'il a éprouvés, une sorte de découragement qui doit nuire à l'énergie de ses résolutions; et vous savez d'ailleurs combien les Anglais en général sont asservis aux mœurs et aux habitudes de leur pays" (pág. 107).

Entramos en la fase de desarrollo del amor: juntos visitan Italia para purificar y elevar su amor en contacto con la belleza:

"allons admirer ensemble tout ce qui peut élever notre esprit et nos sentiments" (pág. 110).

"Il me semble qu'on se devient plus cher l'un à l'autre en admirant ensemble les monuments qui parlent à l'âme par une véritable grandeur" (pág. 117).

Visitan el Panteón (págs. 113-116), la Basílica de San Pedro (págs. 119-127), el Capitolio y el Foro (págs. 128-138). La intimidad crece entre ellos; comienzan a decir "nous", "ce nous

prononcé par l'amour! quelle déclaration il contient, timidement et cependant vivement exprimée!" (pág. 128).

A la vez, las premoniciones sobre el futuro de su relación continúan. Corinne, en el Foro:

"frémit de l'idée qu'un tel homme pouvait immoler les autres et lui-même au culte des opinions, des principes, ou des devoirs dont il aurait fait choix" (pág. 138).

BISAGRA DOBLE

El sentimiento que les une aparece bien claro; entonces las trabas, los secretos de ambos cobran fuerza. Durante una temporada intentan no hablar de su mutuo afecto, quieren impedir que el amor crezca alejándose uno del otro. Fase de gran tensión e inestabilidad en la relación:

1.-Oswald permanece tres días sin ver a Corinne, fingiéndose enfermo:

"Il se sentait trop vivement attiré par son charme" (pág. 148).

. Ni siquiera conoce el nombre completo de Corinne ni sus orígenes (pág. 177). Se da cuenta de la diferencia que les separa:

"Une telle femme s'accordait peu avec la manière de vivre des Anglais, combien elle différait de l'idée que son père s'était formée de celle qu'il lui convenait d'épouser" (pág. 177).

. Y, a la vez:

"Son amour pour elle acquérait chaque jour de nouvelles forces" (pág. 177).

- . Corinne, al no poder verle, siente crecer su pasión; teme que se vaya pronto a su país; sufre tremendamente:

"De toutes mes facultés la plus puissante c'est la faculté de souffrir (...) la peine excite en moi je ne sais quelle impétuosité qui peut troubler ma raison ou me donner la mort" (pág. 151).

- 2.-Se encuentran en la Fontana de Trevi (pág. 149); visitan juntos las tumbas, las iglesias y casas señoriales (págs. 167-170). Ambos aluden sucesivamente a sus secretos (pág. 156 - Oswald; pág. 160 - Corinne, ante la tumba de Cécilia Métella).
- 3.-Corinne, que se había separado del mundo para consagrarse a Oswald, "blessée de son silence sur leur avenir" vuelve a asistir a bailes y reuniones sociales (pág. 178). Se despiertan los celos de Oswald, que ataca duramente las costumbres italianas. Intercambio de cartas: Corinne decide ocultarle aún su amor; Oswald comprende que

"[elle] n'était pas la femme faible, timide, doutant de tout, hors de ses devoirs et de ses sentiments, qu'il avait choisie dans son imagination pour la compagne de sa vie" (pág. 204).

La visita inesperada de M. Edgermond (pariente de Lucile, prometida inglesa de Oswald) actúa como bisagra en la dinámica de la acción. Su presencia recuerda a Oswald los deberes para con su padre y su patria. M. Edgermond cree que Corinne nunca podrá ser feliz en el país de Gales (pág. 252); recuerda a Oswald las virtudes de su madre: ésa era la esposa que su padre quería para él. Duros combates internos de Oswald: se siente dispuesto a casarse con Corinne, pero sabe que tal matrimonio hubiera sido condenado por su padre; esta tensión profunda

"bouleversait de nouveau son âme, et le jetait dans l'anxiété la plus pénible" (pág. 205). Clama desesperado a su padre:

"Apprends-moi ce que je dois faire pour te donner dans le ciel quelque contentement de ton fils" (págs. 249-250).

II. DESARROLLO CONFLICTIVO DEL AMOR-VIRTUD.

- Oswald cae enfermo: "Le vaisseau cicatrisé dans sa poitrine se rouvrit" (pág. 254).
- Corinne acude inmediatamente a cuidarle. Ambos releen escritos del padre de Oswald; se unen estrechamente. Oswald promete anunciar con tiempo a Corinne el día de su regreso a Inglaterra (pág. 264).
- Retoman sus visitas por Italia: el Museo del Vaticano (págs. 266-271), la Galería de pintura de Tivoli (págs. 279 y ss.).
- Corinne se retira durante ocho días tras el carnaval. Entretanto, la necesidad de desvelar sus secretos se hace más imperiosa: Corinne reproduce misteriosamente el retrato del padre de Oswald (pág. 312); Oswald descubre en la habitación de Corinne una pulsera de cabellos como los de Lucile (pág. 313)...
- Deciden viajar juntos a Nápoles, en donde se confesarán sus secretos. Los malos augurios continúan:
 - . Cielo tormentoso (pág. 364).
 - . Alusiones al comportamiento de los ingleses en el barco del puerto en donde Corinne es considerada como su esposa:

"Un Anglais se plaît un moment aux mœurs étrangères; son coeur revient toujours aux premières impressions de sa vie" (pág. 372).

- Visita a las ruinas de Pompeya. Al pie del Vesubio, Oswald desvela el secreto de su vida a Corinne: su viaje a Francia a la edad de 21 años; su pasión por una mujer viuda francesa, hermana de un amigo (Mme. d'Arbigny) que ejerce sobre él un influjo des-pótico (tomo II, pág. 16). Oswald, indeciso, no puede abando-narla, aunque su padre enfermo reclama su presencia. Muere su padre y el remordimiento persigue a Oswald de por vida:

"J'appris qu'il était mort profondément affligé de mon séjour en France, craignant que je ne renonçasse à la carrière militaire, que je n'épousasse une femme dont il pensait peu de bien et que, me fixant dans un pays en guerre avec le mien, je ne perdusse entièrement de réputation en Angleterre!" (tomo II, págs. 39-40).

- Corinne conoce que el padre de Oswald le destinaba a Lucile Edgermond como esposa y: "elle tomba sur une chaise, presque évanouie" (II, pág, 31).

Un paréntesis de felicidad: Día inolvidable --> cumbre de su amor (II, pág. 70). En el cabo de Misène, en la gruta de Pausilippe, verdadero vergel (II, págs. 58 y ss.), Corinne improvisa versos que aluden a la fatalidad del destino (II, pág. 67).

- Episodio de la tormenta: Oswald, casi ahogado por salvar a un anciano (Cap. VI, Libro 3º, Tomo II) --> *alianza de amor*: Oswald ofrece a Corinne el anillo de su padre:

"dès cet instant je ne suis plus libre; tant que vous le conserverez, chère amie, je ne le suis plus" (II, pág. 74).

- Al fin: *Historia de Corinne* (Libro 14º, Tomo II, pág. 79):

. Lord Edgermond es su *padre*, viudo de una romana.

. Lucile Edgermond es su *hermana* por parte de padre, casado por segunda vez con una inglesa. Es el *tema de los hermanos*, típico de las novelas de Mme. de Staël.

Corinne, educada hasta los 15 años en Italia por deseo de su madre fallecida, sale de Italia "avec un sentiment de tristesse inexprimable" (II, pág. 80). La incomunicación con su madrastra es absoluta; las costumbres inglesas ahogan su talento: la mujer está destinada al matrimonio; el cuidado del marido y de los hijos constituye todo su horizonte (II, págs. 84-86). Corinne realiza vanos intentos por "ranimer cette société endormie" (pág. 89); se niega a realizar un matrimonio de conveniencia (pág. 96)... Sólo hay un aspecto positivo en su vida: el poder ocuparse de la educación de su hermanastra Lucile (pág. 92). El padre de Oswald la conoce para destinarla a su hijo, Corinne se esfuerza en mostrarle todos sus talentos para agradarle (II, pág. 93) y él la juzga "une personne trop vive" (II, pág. 94). Criticada por todos, sólo tiene dos opciones:

"Si vous devez vivre ici, soumettez-vous; allez-vous-en, si vous le pouvez: il n'y a que ces deux partis à prendre" (II, pág. 96).

De este modo, hereda la fortuna de su madre y se va a Italia, mientras en Inglaterra se la hace pasar por muerta.

Corinne sabe que su felicidad futura depende de Oswald, pero quiere dejarle que sea libre al decidir.

La relación es gravemente alterada. Oswald siente

"un mélange confus de diverses peines (...) et l'an-goisse de son âme était telle, qu'il ne savait

plus ce qu'il pensait ni ce qu'il faisait"(II, pág. 117).

Finalmente, decide regresar a Inglaterra para conocer la verdadera opinión de su padre sobre Corinne y para reconquistar su honor... y para defender a su país en guerra. Se dan un plazo de tres meses (II, pág. 121).

Es una época de *silencio* entre ellos, acompañada por la tristeza de la naturaleza, de todo el contorno material en que se mueven. Roma está bajo el acecho de una terrible enfermedad contagiosa (II, pág. 132). Corinne cae enferma. Oswald la cuida y el amor entre ellos se hace aún más profundo (II, pág. 136).

Deciden ir a Venecia para escapar del aire funesto de Roma. Corinne se despide del Coliseo; allí, sola, toma conciencia de su amor *idolátrico* por Oswald; amor puro, pero efímero, frente al "amour éternel qui peut seul suffire à l'immensité de nos vœux" (II, pág. 139).

Visitan Venecia (II, págs. 153 y ss.), acompañados en su pena por la tristeza que en esta ciudad italiana se respira. Oswald decide irse inmediatamente; Corinne le advierte contra "la *sévérité despotique*, la *dédaigneuse médiocrité de ma belle-mère*" (II, pág. 181).

Corinne permanece sola, acompañada por intuiciones funestas:

"elle fut convaincue par l'imagination que son sentiment pour Oswald serait la cause de sa mort" (II, pág. 220).

En efecto, todo se aúna contra su amor:

"Elle avait à combattre la nature des choses, l'influence de la patrie, le souvenir d'un père, la conjuration des amis en faveur des résolutions facile et de la route commune, et le charme naissant d'une jeune fille [Lucile]" (II, pág. 213).

Oswald, en Inglaterra, vuelve a descubrir sus antiguos vínculos; admira el orden, la industria, los gustos de su país, frente al modo de vida italiano:

"Il rentrait dans l'existence qui convient aux hommes, l'action avec un but. La rêverie est plutôt le partage des femmes" (II, pág. 188).

Descubre a una Lucile inocente y misteriosa que poco a poco conquista su corazón:

"frappé de cet air imposant et modeste, de cette figure vraiment angélique" (II, pág. 191).

"Son âme fut pénétrée de l'émotion la plus pure" (II, pág. 196).

"Oswald ne pouvait se dissimuler que Lucile était la femme que son père aurait choisie pour lui; mais il aimait Corinne, mais il en était aimé" (II, pág. 197).

BISAGRA DOBLE

Tras la lectura de la carta de su padre sobre Corinne (II, págs. 206 y ss.), Oswald se desespera ante la imposibilidad de su amor. Esta carta actúa como motor de la acción posterior; actúa a modo de *bisagra* irreparable:

"Il fut longtemps le plus malheureux et le plus irrésolu de tous les hommes. Déchirer le coeur de Corinne, ou manquer à la mémoire de son père, c'était une alternative si cruelle, qu'il invoqua mille fois la mort pour y échapper" (II, pág. 221).

Finalmente, hace como siempre: retrasa el momento de la decisión y piensa en plantear el dilema a Corinne para que ella decida por él.

- Otro problema. Nueva bisagra: no puede ir a Venecia porque su regimiento va a embarcarse de un momento a otro. Oculta en sus cartas a Corinne su verdadera situación interior y las salpica de extraños reproches por su situación actual. Corinne decide ir ella misma a Escocia de incógnito para hablar directamente con él: "On m'a calomniée près de lui" (II, pág. 223).

Corinne en Inglaterra.

Cae enferma en Londres (II, pág. 228) y descubre el aspecto positivo de las costumbres inglesas en casa del banquero que la acoge. En el teatro ve a Oswald acompañado de Lucile (cap. IV, Libro XVII, Tomo II) y comprende el sentimiento naciente en ellos... Intenta ver a Oswald, pero siempre le encuentra en casa de lady Edgermond; le siente como "un étranger qu'elle aimait avec passion" (II, pág. 235).

Oswald invita a Lucile a la revista de su ejército en Hyde-Park (II, pág. 239), mientras Corinne espera el momento de verle:

"La jalousie et une timidité fière se combattaient dans son âme; elle renvoyait de jour en jour le moment tant craint et tant désiré où elle devait revoir Oswald" (II, págs. 240-241).

Corinne comprende, al contrastar su imagen en su "convoi funèbre" con los ágiles caballos de Lucile, y vuelve a casa "dans un état de douleur qui troublait sa raison, et dès ce moment ses forces furent à jamais affaiblies" (II, pág. 245).

Para colmo, se encuentra por azar con M. Dickson en la carretera. (Es el amigo del padre de Oswald que conserva la carta de éste a su hijo). Le pone al corriente de la situación de Oswald:

- 1.-"Son père lui a défendu d'épouser cette Italienne; ce serait outrager sa mémoire que de braver sa volonté" (II, pág. 251).
- 2.-Oswald, cansado de no recibir noticias de Corinne, piensa: "Si j'étais libre, j'épouserais Lucile".

BISAGRA

Aprovechando un baile en casa de Lady Edgermond (II, págs. 253 y ss.), Corinne hace llegar a Oswald el anillo, símbolo de su alianza, junto con estas palabras: "Vous êtes libre" (II; pág. 254). Ante la tumba de su padre, pide por el amor de Oswald hacia Lucile y "pour l'autre de vos enfants, une mort douce et tranquille" (II, pág. 259).

III. AMOR SAGRADO (Corinne).

Los acontecimientos se acumulan:

- Corinne hallada desmayada en un camino por el Conde d'Ergeuil que vuelve a Inglaterra (II, pág. 265). Conoce toda la historia, pero guarda silencio.
- Anuncio del reconocimiento de Corinne por su madrastra (II, pág. 267).
- Corinne regresa a Florencia para prepararse a morir (II, pág. 270):

"Corinne avait perdu le premier bien de la terre (amour), sans avoir encore retrouvé ce calme que la dévotion seule peut donner aux âmes sensibles et malheureuses" (II, pág. 272).

- . Visita la catedral de Florencia (II, págs. 276 y ss.) y comprende el sentido del desprendimiento de la vida.
- . Visita la Galería de Florencia (II, págs. 280 y ss.) y se cuestiona sobre el verdadero amor:

"Comment se fait-il que deux êtres qui se sont confié leurs pensées les plus intimes, qui se sont parlé de Dieu, de l'immortalité de l'âme, de leur douleur, redeviennent tout à coup étrangers l'un à l'autre? Etonnant mystère que l'amour!" (II, pág. 281).

"Je rêve d'immortalité, non plus à celle que donnent les hommes" (II, pág. 288).

- Entretanto, Oswald, al ver el anillo, se siente profundamente traicionado en su amor y precipita su matrimonio con Lucile:

"Il sentit à la fois une amère douleur et l'irritation la plus vive" (II, pág. 297).

"Il se crut un homme sensible trahi par une femme infidèle" (II, pág. 297).

BISAGRA

Otro azar -nueva *bisagra*. M. Dickson visita a Oswald y le descubre que Corinne estuvo en Inglaterra. El conde d'Ergeuil le cuenta cuanto sabe (Cap. II, Libro XIX, Tomo II). Oswald cae en una terrible desesperación:

"Il s'accusait d'être le plus barbare et le plus perfide des hommes; il se représentait le dévouement, la tendresse de Corinne, sa résignation, sa générosité, dans le moment même où elle le croyait le plus coupable" (II, pág. 306).

Durante cuatro años, Oswald busca la muerte con su regimiento en la guerra.

- Viaje a Italia en familia: Oswald, Lucile y su hija Juliette, por motivos de salud de Oswald.

. La relación Oswald-Lucile siempre estuvo impregnada de un gran vacío. Lucile era:

"une personne très timorée et qui fatiguait souvent son âme à force de scrupules et d'interrogations secrètes sur sa conduite" (II, pág. 320).

Oswald consigue tan sólo comunicarse por carta con Corinne, a través del Príncipe Castel-Forte:

- Oswald:

"C'est le même sentiment qui nous a consumés tous les deux: c'est la destinée qui a frappé deux êtres qui s'aimaient" (II, pág. 250).

- Corinne:

"Il faut que je vous aime encore, pour n'avoir aucun mouvement de haine" (II, pág. 350).

"Priez comme moi, priez, et que nos pensées se rencontrent dans le ciel" (II, pág. 352).

Juliette visita a Corinne y ésta le enseña poco a poco lo que sabe... (II, pág. 356); la misma Lucile es cautivada por la generosidad de Corinne, que le aconseja para que acierte a crear una nueva relación con su marido Oswald (II, págs. 359 y ss.).

Corinne, antes de morir, se despide de todos recitando sus últimos versos (Cap. V, Libro XX, Tomo II)... En cuanto a Oswald:

"On craignait d'abord pour sa raison et sa vie. Il suivit à Rome la pompe funèbre de Corinne. Il s'enferma longtemps à Tivoli (....)" (II, pág. 369).

Luego, vuelve a Inglaterra y "donna l'exemple de la vie domestique la plus régulière et la plus pure" (II, pág. 369).

Ignoramos los sentimientos y el estado profundo de su alma.

III.1.3.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Oswald y Corinne son en el amor inseparables de los prototipos que representan. Oswald es el símbolo de las virtudes de la nación inglesa, el representante de un orden social y político ideal. Procede del país que Mme. de Staël admira más, que valora como el modelo a seguir, en el que las instituciones le han dado la grandeza de una nación libre y poderosa. Corinne es la libertad, el arte y la imaginación. Oswald es el orden, la tradición, la utilidad.

Dos modos de vida, dos sociedades se enfrentan encarnados en ellos.

La evolución de los personajes sigue el mismo ritmo pausado de la obra.

Salvo la primera y casi repentina transformación de Oswald al conocer a Corinne y descubrir el amor y la compenetración casi inmediata que surge entre ambos desde la primera mirada, la narración sigue un avance bastante lento según el desarrollo del amor-virtud.

En efecto, durante la primera parte de la novela asistimos a una evolución del amor siempre ascendente pero sobre un trasfondo conflictivo; el secreto que ambos amantes todavía

guardan sin confesarse, salpican la relación de temores y de equívocos que incluso despiertan a veces los celos. Durante toda esta parte de la novela predomina la tensión; el lector espera expectante que algo suceda para que la acción contenida se relance. Y, efectiva-mente, así sucede cuando los secretos son desvelados. La segunda parte de la novela es una rápida sucesión de acontecimientos, a veces azarosos, que se suceden sin apenas dar tiempo para la reflexión. Diríase incluso que los actantes, acostumbrados a un ritmo mucho más sosegado, se ven desbordados. Oswald no acierta a armonizar su amor hacia Corinne con la evidencia de los deberes para con su padre y su patria y se ve poco a poco conducido al matrimonio con Lucile; Corinne, que se muestra dispuesta a hacer frente a cualquier traba que impida su amor a Oswald, no sabe o no puede hallar la ocasión de hablar con él y aclarar el terrible equívoco en que Oswald vive. El silencio de los meses de separación le ha hecho intuir otro amor superior a su amor idolátrico por Oswald, un amor eterno. Así, mientras Oswald es reconquistado por su país y asume un amor estable y razonable con Lucile, Corinne, por su generosidad, se alza a un amor más allá del tiempo y del espacio, en donde lo humano queda divinizado por una especie de sublimación del sentimiento; su amor por Oswald permanece inmarcesible, a pesar de todo, pero queda absorbido en lo divino:

"Ah! la puissance d'aimer est trop grande, elle l'est trop dans les âmes ardentes. Quelles sont heureuses celles qui consacrent à Dieu seul ce profond sentiment d'amour dont les habitants de la terre ne sont pas dignes!" (T. II, pág. 223).

"Le plus haut point de la passion et l'éloquence qu'elle inspire ne suffisent pas encore à l'imagination; on désire toujours quelque chose de plus, et, ne pouvant l'obtenir, on se refroidit et l'on se lasse, tandis que la faible lueur qu'on aperçoit à travers les nuages tient longtemps la curiosité en suspens, et semble promettre dans l'amour de nouveaux sentiments et des découvertes nouvelles" (T. II, pag. 237).

III.1.3.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

En pocas novelas podremos encontrar una relación más directa entre la evolución psicológica de los personajes principales y el espacio en que éstos se mueven. El mismo título de la obra, *Corinne ou l'Italie*, expresa claramente esta íntima relación; estamos ante un relato, el relato de la vida, en este caso de la vida amorosa, de Corinne y, a la vez, descubrimos un país, Italia. Ambos nombres aparecen siempre a lo largo de la narración estrechamente vinculados; hasta tal punto son inseparables que cuando durante el segundo volumen, Corinne acude a Inglaterra en busca de Oswald, es otra Corinne; todos sus encantos quedaron en Italia, toda su capacidad de hacer frente a lo adverso, su visión ideal de la vida... Y de igual modo, Oswald es Inglaterra. Los rasgos del carácter inglés determinan profundamente su forma de obrar; en Inglaterra se siente él mismo, lejos ya de la sensibilidad poética que le inundó en Italia. Curiosamente observamos otra relación dual: Oswald es inseparable de la idea del padre, mientras que Corinne aparece totalmente marcada por la influencia de su madre italiana. Una vez más, el orden, el deber, el seguimiento de la norma establecida, de la opinión adquiere el género masculino; y, por contraste, el mundo de lo imaginario, de la sensibilidad, de la aspiración a lo ideal, a lo puro, es el ámbito de la feminidad.

Oswald	Corinne
Inglaterra	Italia
Padre	Madre

La influencia del espacio en la psicología de los personajes es tan grande que un simple cambio de lugar condiciona su ánimo. Asistimos, de este modo, paso a paso a la transformación de Oswald desde que entra en Roma (pág. 53); su tristeza desaparece al ir interesándose por las obras de arte italianas que Corinne le hace descubrir con su encanto; empieza por fin a olvidar, al menos en parte, sus problemas obsesivos y se interesa por el mundo exterior. Si *Francia* fue durante su primera juventud el espacio de la fatalidad, *Italia* es para él la felicidad, la liberación de su alma oprimida. En efecto, este carácter opresivo de *Francia* se manifiesta en una ausencia completa de descripciones ambientales, mientras que en *Italia* la variedad no deja nunca de sorprendernos. *Escocia*, aunque en un principio parece serle indiferente, aumentará progresivamente su influencia sobre él al recordarle los vínculos que le unen a su padre fallecido.

"Il ne doutait pas ses liens qui l'attachaient aux lieux qui lui faisaient le plus de mal, à l'habitation de son père" (pág. 24).

Volver a su tierra, tras la estancia en Italia, representa el reencuentro consigo mismo.

En cambio, Inglaterra es el espacio hostil de Corinne. En el barco inglés de Nápoles (cap. III, Libro II, tomo I), Corinne se siente como una extraña... Nunca pudo adaptarse ni al contorno natural inglés, que tanto contrastaba con las luminosas tierras italianas, ni al contorno humano que reprime sus mejores cualidades y en el que la vida de la mujer se reduce a:

"la naissance, le mariage et la mort" (II, pág. 86).

Por eso, Mme. de Staël concluye en boca de Corinne:

"qui veut être heureux et développer son génie doit, avant tout, bien choisir l'atmosphère dont il s'en-toure immédiatement" (II, pág. 91).

Corinne se siente libre en la sociedad italiana, cuyos criterios liberales expone con todo entusiasmo ante Oswald.

Observemos también cómo el espacio natural muchas veces se ve modificado para acompañar el estado interior de los actantes; p. ej., el viaje de regreso a Roma, tras haber desvelado sus dramáticos secretos, es muy distinto al de su salida (II, pág. 127); hasta la naturaleza parece estar en contra, hasta casi son

"expulsados" de Roma acosada por la enfermedad. Y Venecia se impregna de tristeza para acompañar la suya:

"Un sentiment de tristesse s'empare de l'imagination en entrant dans Venise" (II, pág. 153).

El Vesubio representa, tras la confidencia de Oswald, la máxima opresión:

"quittons ce désert, redescendons vers les vivants; mon âme est ici mal à l'aise. Toutes les autres montagnes, en nous rapprochant du ciel, semblent nous élever au dessus de la vie terrestre; mais ici je ne sens que du trouble et de l'effroi: il me semble voir la nature traitée comme un criminel, et condamnée, comme un être dépravé, à ne plus sentir le souffle bienfaisant de son Créateur" (II, pág. 49).

Al despedirse Oswald y Corinne, los fenómenos atmosféricos también están acordes con su ánimo:

"Une pluie terrible commençait alors; le vent le plus violent se faisait entendre, et la maison où demeurait Corinne était ébranlée comme un vaisseau au milieu de la mer" (II, pág. 186).

Incluso la naturaleza presagia males futuros: una nube velando el sol:

"[Corinne:] Aujourd'hui il porte mon deuil" (II, pág. 128).

Parécele a Corinne que se anuncia el día de su muerte.

En efecto, cuando muere, Corinne vuelve a ver la luna:

"qui se couvrait du même nuage qu'elle avait fait remarquer à Lord Nelvil quand ils a'arrêrèrent sur le bord de la mer en allant à Naples" (II, pág. 369).

Algunos lugares simbolizan momentos especiales en la evolución del amor; en ellos los actantes tienen más conciencia que nunca del tipo de relación que les une; así, la gruta de Pausilippe (II, pág. 57) en el Cap de Misène de Nápoles, en donde ambos amantes llegan a la cumbre del amor-virtud, conociendo a la vez la fatalidad que se cierne sobre ellos. Corinne en el Coliseo dirige su adiós solemne a Roma; sola con el arte y la naturaleza conoce la naturaleza de su amor idolátrico por Oswald y comprende su carácter efímero, pero aún no puede elevarse a otro amor más noble:

"Quelquefois à travers les ouvertures de l'amphithéâtre, qui semble s'élever jusqu'aux nues, une partie de la voûte du ciel paraît comme un rideau d'un bleu sombre placé derrière l'édifice. Les plantes qui s'attachent aux murs dégradés, et croissent dans les lieux solitaires, se revêtent des couleurs de la nuit; l'âme frissonne et s'attendrit tout à la fois en se trouvant seule avec la nature" (II, pág. 139).

La catedral de Florencia le abre a concebir un amor más allá de lo humano; comprende el valor del desprendimiento de la propia vida, de aquello que más se ama, para elevarse a una generosidad sublimada.

La coordenada temporal apenas si tiene importancia en la narración. Algunos datos precisos aparecen salpicados de cuando en cuando, pero su incidencia en la evolución del amor casi no existe. Unicamente destacaremos la estancia demasiado larga de Oswald en Escocia o la ausencia de cartas de Corinne que les mantienen en la incógnita a cada uno. También los cuatro años que pasa Oswald con su regimiento fuera de su país, mientras Corinne espera la muerte, marcan un paréntesis significativo; durante ese periodo de tiempo profundos cambios se están realizando en el alma de cada uno.

III.1.4. ADOLPHE
(Benjamin Constant, 1816)

Texto utilizado:

Benjamin Constant, *Adolphe*. París, Gallimard, 1958.

III.1.4.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Gustave Planché nos da la clave para abordar y entender esta novela:

"*Adolphe* est comme une savante symphonie qu'il faut entendre plusieurs fois et religieusement, avant de saisir et d'embrasser l'inspiration de l'artiste"⁶.

El estudio genético de *Adolphe* está estrechamente unido a la biografía de su autor, Benjamin Constant, de modo que muchas veces se han identificado las figuras de Benjamin y *Adolphe*. El mismo Benjamin escribe en 1807 en su *Journal intime*:

"Je vais commencer un roman qui sera notre histoire".

Benjamin Constant es un hombre bastante complejo y, por ello, muy diversamente juzgado. Parece fuera del tiempo como su novela *Adolphe*. Un hombre libre para el ingenio pero casi siempre encadenado por las mujeres, por el juego o por compromisos políticos. Contradictorio en muchas facetas: se queja a menudo del desorden de su vida pero, a la vez, rechaza el aburrimiento de una vida regular; quiere actuar y proclama el combate, pero pronto elige el descanso; durante quince años trabaja en una apología del sentimiento religioso, careciendo como carecía de él... pasa de un extremo a otro. Recordemos sus principales constantes biográficas en donde se revela este peculiar carácter.

Nacido en Lausanne (25 oct.- 1767 - 8 dic.- 1830, París); huérfano de madre a las pocas semanas, su educación será confiada a preceptor tras preceptor.

Su vida se caracteriza por los cambios continuos. Los viajes, las inquietudes políticas y literarias, las vicisitudes sentimentales se suceden en ella sin tregua.

Dividido entre dos relaciones amorosas simultáneas, Mme. de Staël y Charlotte du Tertre (su mujer desde 1808); ocupado en problemas económicos frente a su padre, Juste de Constant, y compaginándolo con sus inquietudes políticas (ataques escritos contra y, luego, en favor de Napoleón, trabajos propios de su cargo de diputado...), dedica también parte de su tiempo a la literatura de creación; así surge *Adolphe* en 1816 (año siguiente al de su ruptura con Juliette Récamier y reencuentro con su esposa Charlotte).

Ninguna duda cabe sobre el carácter autobiográfico de *Adolphe*, aunque sería bastante ingenuo pensar que un personaje de novela corresponde totalmente a un personaje real. Benjamin resume en *Adolphe* toda su psicología de amante; su heroína, Ellénore, reúne elementos que proceden de distintas mujeres que él ha amado.

El modelo esencial femenino es Mme. de Staël, aunque Constant parece haber recurrido a su mujer Charlotte de Hardenberg, a Julie Talma... para enmascararla. Aun así, el paralelismo Benjamin - Mme. de Staël, Adolphe - Ellénore es evidente:

- Ambos amantes viven juntos oficialmente.
- Ellénore es expulsada con oprobio de la ciudad en que vive, como Mme. de Staël es exiliada por Napoleón en 1803.
- El padre de Ellénore muere y eso la une más a Adolphe, como sucede con Mme. de Staël a la muerte de M. Necker.
- Las intervenciones del barón de T^{'''} para separar a los amantes se parecen a las del padre de Benjamin.

Adolphe es una suma de los problemas del ser interior de Constant. La obsesión por el tiempo, por la muerte, la inquietud moral y religiosa, la exaltación y la vanidad del amor, el conflicto entre razón y corazón... *Indecisión e impotencia* que le llevan a la *dispersión* y al *vacío*:

"Le caractère inquiet, inquiétant, complexe, insatiable et glissant, où tant de dons heureux promettaient le bonheur, dons épars qu'aucune volonté ferme ne sut rassembler"⁴⁷.

"Un esprit averti, un homme qui n'est pas tout à fait sérieux, ni tout à fait réel, exactement doué pour constater son mal et pour en souffrir, non pas pour le combattre ou le chanter"⁴⁸.

Su conducta ambigua y dubitativa, su indecisión e incapacidad para elegir le condujeron a disimular para evitar, por ejemplo,

la ruptura con Mme. de Staël, y a engañarse a sí mismo. Su vida es una *tensión* entre la imagen que tiene de sí mismo y la que querría tener o la que ven los otros en él.

Descontento consigo mismo, se venga con la ironía. Se le calificó de escéptico por su desprecio de las convicciones absolutas que juzga vacías de sentido:

"Indifférence au monde, acceptation résignée du sort, abandon quiétiste. Benjamin est passé par tous les stades avant d'écrire dans *Adolphe* le roman d'un acte d'abnégation manqué, qui préfigure en quelque sorte l'idéal de sacrifice qui devait être celui des années de maturité"⁴⁹.

Esta novela es para él a la vez el relicario de su pasado y una promesa de un futuro nuevo. Así, el 21 de diciembre escribe:

"Quand j'aurai fait les deux chapitres qui rejoignent l'histoire et la mort d'Ellénore, je la laisserai là".

Adolphe aparece como una obra "écrite en quinze jours, puis de lecture en lecture, traînée pendant neuf ans une anecdote, l'aveu d'une faiblesse"⁵⁰.

Considerada por la crítica como una obra clásica, atenta por su *dépouillement* contra este clasicismo. En una época en la que el énfasis, la confusión y la sentimentalidad están de moda, *Adolphe* aparece como "une planche d'anatomie mentale, une expé-

rience de dissection"⁵¹. El contorno, tanto el material como el humano, los personajes, la intriga misma, el lenguaje utilizado, quedan reducidos a la mínima expresión, como podremos constatar.

Esta obra es ante todo una *autobiografía*. A Benjamín Constant le bastaron tres semanas para hacerla, pero la llevaba dentro de sí desde hacía varios años. En ella se refleja a sí mismo como se conocía en 1806, pero también con los planos del pasado de su juventud y madurez.

III.1.4.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO EN FUNCIÓN DEL AMOR.

III.1.4.2.1. Los personajes antes del amor.

En *Adolphe*, dos personajes poco definidos resumen varios miles de personajes parecidos, Adolphe y Ellénore:

"[Ils] ne sont pas seulement réels, ils sont vrais dans la plus large acception du mot"⁵².

Adolphe.

Su carácter aparece claramente expuesto en el capítulo I:

- Vida prometedora, a punto de ser estrenada:
 - . Veintidós años, recién terminados sus estudios en la Universidad de Göttingen.
 - . Perspectiva de viajar por toda Europa para completar su cultura.
 - . Clase social elevada: padre --> "ministre de l'électeur de "" (Adolphe, pág. 35).

Afectivamente, Adolphe se ve enormemente influido por las relaciones con sus padres; sin madre desde muy joven (como Benjamin Constant) y con un padre cuya "conduite était plutôt

noble et généreuse que tendre (...) aucune confiance n'avait existé jamais entre nous" (pág. 35). Era irónico, un observador frío y cáustico.

Adolphe es tímido y solitario, a la vez que siente una gran necesidad de afecto:

"Je m'accoutumai à renfermer en moi-même tout ce que j'éprouvais, à ne former que des plans solitaires, à ne compter que sur moi pour leur exécution, à considérer les avis, l'intérêt, l'assistance et jusqu'à la seule présence des autres comme une gêne et comme un obstacle (...) un désir ardent d'indépendance (...) Je ne me trouvais à mon aise que tout seul" (págs. 36-37).

Está aburrido, como todos los jóvenes de su edad que han mezclado sus estudios con indefinidos placeres, que han soñado con viajes que ahora no quieren hacer, con glorias que hoy desprecian como ya alcanzadas. Ha vivido siglos en su memoria, aunque realmente está empezando a vivir. Al descubrir dentro de sí un mundo más variado, grande y bello del que puede ver fuera, nace en él el desdén y la vanidad. Así, en sociedad es taciturno, aburrido, no tolera los principios incontestables (pág. 39); la sociedad le acusa de

"légèreté, de persiflage, de méchanceté (...) tous se réunirent contre moi (...) On disait que j'étais un homme immoral, un homme peu sûr" (págs. 40-41).

Adolphe está cansado de sí mismo y de su "puissance inoccupée"; aspira a *querer* y a *dominar*, a hablar para ser comprendido, a amar para poner bajo su poder una voluntad menos fuerte que la suya y que se confíe obedeciendo. *Ha deseado sin querer nada* y por eso se aburre y desprecia todo. Se trasluce en él, como afirma Maurice Levaillant, *una enfermedad de la voluntad*. Hay en él un sentimiento demasiado exagerado de la *fatalidad* psicológica que pesa sobre cada hombre, mostrando hasta qué punto nuestros sentimientos evolucionan al margen de nuestra voluntad; hasta qué punto las circunstancias y el tiempo pueden influir en su tonalidad e intensidad⁵³.

Todo esto converge en una personalidad extraña, impregnada de *indiferencia* ante cualquier realidad; su psicología se resume así:

"Distract, inattentif, ennuyé, je ne m'apercevais point de l'impression que je produisais, et je partageais mon temps entre des études que j'interrompais souvent, des projets que je n'exécutais pas, des plaisirs qui ne m'intéressaient guère..."
(pág. 41).

La vida carece de sentido para él y no puede dárselo. Al final de la vida está la muerte y sólo ésta da significado a la vida (un significado negativo). La muerte futura anula todos sus deseos, ambiciones y proyectos. La idea de la muerte (pág. 37), con el "sentiment d'incertitude sur la destinée" (pág. 38), le provocan una "rêverie vague".

Debilidad y lucidez son los dos rasgos de su personalidad.

La lucidez en él es casi una enfermedad; para sí mismo es a la vez un testigo y un juez; si alguna vez cede a los sentimientos, un momento después todo es una ilusión y se prepara para castigarse o vengarse.

Esta lucidez en la debilidad es a la vez su derrota y su salvación, pues da una unidad profunda a su dispersión; es su conciencia moral.

Su debilidad es a la vez un modo de preservar lo secreto e independiente que lleva dentro de sí.

Tanto *Adolphe* como *Ellénore* carecen de rostro: *Adolphe* es joven, *Ellénore* es aún bella; es lo único que sabemos sobre ellos. (Lo mismo sucede con las comparsas). *Ellénore* nos es presentada brevemente en el momento justo en que es necesaria para que en la psicología de *Adolphe* surja la transformación.

Ellénore:

Lo primero que de ella conocemos es su posición social:

"Une Polonaise, célèbre par sa beauté quoiqu'elle ne fût plus de la première jeunesse (...) avait montré un caractère distingué" (pág. 43).

Huérfana, era la amante del Comte de P^{...}, al que siempre demostró una gran abnegación, incluso en los más duros momentos.

En cuanto a su carácter:

"Elle n'avait qu'un esprit ordinaire; mais ses idées étaient justes, et ses expressions, toujours simples, étaient quelquefois frappantes par la noblesse et l'élévation de ses sentiments" (pág. 44).

Es evidente la contradicción entre sus sentimientos y el lugar que ocupa en la sociedad; su conducta no se ajusta a sus criterios:

- Tenía muchos prejuicios.
- Valoraba enormemente la regularidad en el comportamiento.
- Era muy religiosa...
- Tiene dos hijos a los que ama con ansiedad y remordimientos (pág. 45).

En resumen, estaba "*en lutte constante avec sa destinée*" (pág. 45) y como no conseguía modificar nada "*elle était fort malheureuse*" (pág. 45). De ahí "*son humeur fort inégale*" con "*quelque chose de fougueux et d'inattendu (...)* On l'examinant avec intérêt et curiosité comme un *bel orage*".

Es una persona a la que todos sus sentimientos dominan "*et dont l'âme toujours active, trouve presque du repos dans le dévouement*" (pág. 49).

El contorno humano permanece en el anonimato de su función. Las comparsas representan la fuerza de la *sociedad* que en sus diversas manifestaciones se impone a los actantes:

"Elle pèse tellement sur nous, son influence sourde est tellement puissante qu'elle ne tarde pas à nous façonner d'après le moule universel" (pág. 40).

Esta imagen se ajusta con precisión a la teoría de B. Constant, expuesta en sus *Réflexions sur la Tragédie*⁵⁴:

"L'ordre social, l'action de la société sur l'individu (...) ce réseau d'institutions et de conventions qui nous enveloppe dès notre naissance (...) sont tout à fait équivalentes à la fatalité des anciens".

Así, Adolphe siente un rechazo intelectual ante la amalgama ilógica y reconfortante de los clanes heteróclitos de que se compone la moral convencional. Critica las ideas recibidas y las expresiones utilizadas:

"Une insurmontable aversion pour toutes les maximes communes et pour toutes les formules dogmatiques" (pág. 39).

Este elemento social viene dado por una gran cantidad de testigos anónimos: "Les gens respectables" manifiestan su complacencia o fariseísmo; las malas lenguas intercambian alegremente sus chismes; los representantes del sentido común

dan soluciones fáciles. Los unos se alegran por fin al poder romper sus relaciones forzadas con Ellénore; otros se enternecen por sus hijos; los seductores de los salones intentan aprovecharse de su situación irregular. Unos condenan a Adolphe como frívolo y cínico, precisamente cuando más desesperadamente busca proteger a Ellénore; otros le envidian sus derechos de amante cuando él está más hartado.

Otras veces, la opinión de la sociedad aparece encerrada en figuras más individualizadas. Así sucede con el padre de Adolphe, cuyas intervenciones en la dinámica de la acción tienen como fin el recordar a su hijo Adolphe el destino para el que ha sido educado:

"Je m'étais dit cent fois ce qu'il me disait;
j'avais eu cent fois *honte de ma vie* s'écoulant
dans l'obscurité et dans l'inaction" (pág. 79).

El barón de T''' continúa esta labor con Adolphe, desvelándole paulatinamente su verdadera posición frente a Ellénore y las consecuencias futuras de la misma (págs. 87-88).

Incluso la anónima *amiga de Ellénore* actúa brevemente como intermediario entre los dos amantes para que aciertan a descubrirse sus verdaderos sentimientos (pág. 96).

III.1.4.2.2. Dinámica del amor.

I. PREDISPOSICION PARA EL AMOR

BISAGRA que desencadena la acción: "Une révolution importante" (pág. 41).

El amor de un amigo y su triunfo al conquistar a la mujer amada despiertan en Adolphe el deseo de *intentarlo* él también. Esta es su motivación inicial para el amor:

"Le spectacle d'un tel bonheur me fit regretter de n'en avoir pas essayé encore" (pág. 42).

Y se convierte en un reto personal "qui pût flatter mon amour propre" (pág. 42).

Así comienza su *búsqueda del amor*: "Je veux être aimé (...) je regardais autour de moi" (pág. 43).

Adolphe carece de *concepción clara del amor*. Conoce la de su padre, que es la de la sociedad:

"Il les regardait [les femmes] comme des amusements, sinon permis, du moins excusables, et considérait le mariage seul sous un rapport sérieux" (pág. 42),

pero su postura personal no está definida:

"J'interrogeais mon coeur et mes goûts: je ne sentais aucun mouvement de préférence" (pág. 43).

II. NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL AMOR.

A.- Encuentro.

Adolphe:

"au moment où mon coeur avait besoin d'amour, ma vanité de succès. Ellénore me parut une conquête digne de moi" (pág. 45).

Ellénore ante Adolphe:

"Trouva du plaisir dans la société d'un homme différent de ceux qu'elle avait vus jusqu'alors" (pág. 45).

En Adolphe aparecen dos sentimientos bien distintos. Por un lado:

"Le dessein de lui plaire, mettant dans ma vie un nouvel intérêt animait mon existence d'une manière inusitée" (pág. 46).

Por otro lado, su *amor propio* le convierte en un "observateur froid et impartial" (pág. 46) y su *timidez* le impide declarar sus sentimientos a Ellénore.

Recorre a la carta para transmitir sus sentimientos: la agitación interior de Adolphe "ressemblait fort à l'amour".

- Desde el principio, el amor aparece camuflado (pseudoamor). Ya en la primera frase de presentación de Ellénore, Adolphe nos anticipa con un adjetivo la evolución futura de la relación, una relación *conflictiva*: "*Malheureuse visite!*".

Ellénore, más lúcida, ve en la carta de Adolphe una pasión pasajera y le aconseja y ofrece una amistad sincera.

Los *obstáculos* se suceden en la evolución de la relación. Ante el primer obstáculo, Adolphe se irrita y cree experimentar el amor con furor: es el momento de los sentimientos más exaltados. Primero, intenta verla sin resultado:

"Douleur violente, indomptable qui déchirait mon coeur" (pág. 49).

Luego, el amor propio:

"J'étais embarrassé, humilié, de rencontrer une femme qui m'avait traité comme un enfant" (pág. 50).

Y la impaciencia por el encuentro:

"*Mon sang me brûlait en circulant dans mes veines*" (pág. 50).

Adolphe observa en Ellénore los sentimientos a través de sus reacciones:

- "plus pâle",
- "elle demeura interdite",
- "une apparence de calme",
- "une terreur, mêlée d'affection",
- "elle était rêveuse" (pág. 51).

Conclusión: "Nos coeurs étaient d'*intelligence* comme si nous n'avions jamais été séparés" (pág. 52).

B.- Primera entrevista a solas.

Adolphe se siente "véritablement amoureux" (pág. 52) y necesita estar con la persona amada:

"Cet amour que vous repoussez est *indestructible* (...) Votre *amitié* me soutenait (...) Je dois vous voir s'il faut que je vive" (pág. 53).

Ellénore "fut émue" y se siente "généreuse, sensible et prudente" (pág. 54).

Cansado de dominarse, Adolphe se hace "*sombre, taciturne, inégal* dans [son] *humeur*" (pág. 55) y reclama los derechos de su *amistad*.

C.- Relación personal continuada.

Ellénore consiente en verle a solas de vez en cuando (pág. 55) y:

"Elle me permit de lui peindre mon amour. (...) Bientôt elle m'avoua qu'elle m'aimait" (pág. 56).

Momento breve de calma y de confianza (pág. 56). Pero, pronto, el amor que era un culto pasa a ser amor-pasión:

"Elle se donna enfin tout entière" (pág. 59).

Todo el Capítulo IV es un *Canto al amor* (pág. 60).

BISAGRA:

- Ausencia del Conde de P^{'''}, protector de Ellénore, durante seis semanas (pág. 60).

Ellénore es inseparable de Adolphe, que experimenta cierta incomodidad al sentir todos sus pasos controlados por ella. Ella ya no es para él "*un but*", sino "*un lien*" (!!):

"Je sentais que nous ne pouvions être unis pour toujours" (pág. 61).

--> Es un amor que perece.

Adolphe se siente absorbido:

"Je n'étais à mon aise que lorsqu'elle était contente de moi" (pág. 61),

y si la entristece sufre profundos remordimientos.

- Esta situación se va a repetir continuamente a partir de este momento. *La acción es reiterativa.*

Y con todo, Adolphe siente:

"Je n'étais pas malheureux; je me disais qu'il était doux d'être aimé, même avec exigence; je sentais que je lui faisais du bien: son bonheur m'était néces-saire, et je me savais nécessaire à son bonheur" (pág. 62).

Adolphe está inquieto siempre; Ellénore está triste y el Conde de P*** taciturno y preocupado.

BISAGRA: Carta del padre de Adolphe que le ordena reunirse con él (pág. 63).

- Prórroga de seis meses para no disgustar a Ellénore y, a la vez, "Encore six mois de gêne et de contrainte!" (pág. 64).

A. Primera escena de reproches mutuos.

- Ellénore le acusa de haberla engañado con un amor pasajero, alejándola del afecto del Conde y de la sociedad.
- Adolphe se queja de su juventud consumida en la inacción por su despotismo.

El amor se reduce a "des rapports forcés (...) y rencontrant encore du plaisir, mais n'y trouvant plus de charme" (pág. 66).

B. Ruptura de Ellénore con el Conde de P* (pág. 67).**

Y como consecuencia, ruptura con la sociedad por parte de ambos:

- Ellénore:

"perdit en un instant le fruit de dix années de dévouement et de constance. Elle souffrait de solitude, elle rougissait de la société" (pág. 70).

- Adolphe:

"Un séducteur (...) qui avait sacrifié, pour contenter une fantaisie momentanée, le repos de deux personnes" (pág. 69).

Y él mismo se ve como "un homme faible, reconnaissant et dominé; je n'étais soutenu par aucune impulsion qui partît du coeur" (pág. 69).

. El amor es ya un *disimulo mutuo*:

"Nous parlions d'amour de peur de parler d'une autre chose" (pág. 70).

. Queda roto y desnaturalizado.

C. Duelo de Adolphe.

Para defender el honor de *Ellénore*, que muestra su *abnegación* cuidándole en su convalecencia.

Adolphe está dividido entre la admiración ante la ternura y abnegación de *Ellénore* y los remordimientos por no ser capaz de romper "un lien qui m'était impossible à briser" (pág. 72).

**D. Separación momentánea (2 meses) -->
Alternancia de sentimientos contrarios.**

En las Cartas, Adolphe va sustituyendo la palabra "amour" por las de "affection", "amitié"... Es un lenguaje equívoco que le va haciendo sentirse más libre.

- Ellénore acude en busca de Adolphe --> escena violenta; aparece "la haine" (pág. 75).
- Ellénore va "être chassée". Adolphe se fuga con ella: --> El amor parece renacer (pág. 77). Adolphe piensa incluso en consagrarle su vida:

"L'amour était rentré tout entier dans mon âme"
(pág. 77).

Pero pronto descubren que es "pitié" (pág. 78).

BISAGRA: Segunda carta del padre de Adolphe.

Refleja los pensamientos que Adolphe tiene sobre su relación con Ellénore y que no se atreve a confesarse:

"J'avais eu cent fois honte de ma vie s'écoulant dans l'obscurité et dans l'inaction" (pág. 79).

Adolphe ya no debe defender a Ellénore, pues su padre le deja en completa libertad hasta que él solo se canse de la vida que lleva. Intenta crearse una "gaieté factice qui pût voiler ma

profonde tristesse" (pág. 79) y consigue crearse una "émotion douce qui ressemblait presque à l'amour" (pág. 79).

A. Nuevos sacrificios de Ellénore.

- Renuncia a la fortuna que el Comte de P^{'''} le ofrece a cambio de romper su relación con Adolphe.
 - . Adolphe confiesa a Ellénore que ya no existe el amor.
 - . Ellénore se desmaya...
 - . Adolphe le confirma de nuevo su amor.

A su padre le restituyen sus bienes en Polonia y la reclama a su lado.

- Un año transcurre en Caden entre ataques mutuos y sucesivas justificaciones.
- Muere el padre de Ellénore (pág. 84) --> viaje a Polonia: "quelques restes d'intimité" (pág. 85).

BISAGRA: Tercera carta del padre de Adolphe.

Da nueva luz sobre la situación a Adolphe:

"Aujourd'hui (...) c'est elle qui vous protège"
(pág. 86).

A. Adolphe descubre sus sentimientos hacia Ellénore: "Tiraillé".

El Barón de T^{'''} -amigo del padre de Adolphe- resume la situación de Adolphe como si de algo natural se tratase:

"Il n'y a pas d'homme qui ne se soit, une fois dans sa vie, trouvé tirailé par le désir de rompre une liaison inconvenable et la crainte d'affliger une femme qu'il avait aimée" (pág. 87).

"(...) Vous n'êtes plus amoureux de la femme qui vous domine" (pág. 87).

El Barón le presenta oportunidades para encauzar su vida: "les lettres, les armes, l'administration..." (pág. 88). *El único obstáculo es Ellénore.*

Adolphe responde:

"Aucun succès ne me consolerait de la laisser malheureuse" (pág. 89).

Y, a la vez, no soporta su "inaction". Recuerda los sacrificios que él ha hecho por ella:

- Abandono de país y familia.
- Aflicción de su padre.
- Expatriado, su juventud se apaga sin gloria ni honores.

Todo porque

"Je crains tellement la douleur d'une femme qui ne me domine que par sa douleur" (pág. 91).

B. Rêverie de Adolphe (pág. 93): Ante sí mismo descubre sus sentimientos.

Es la primera vez que Adolphe sale de sí y capta la naturaleza. Comienza a imaginar una "compañera ideal" a partir de los recuerdos agradables de su infancia.

Su actitud ante la vida:

"Demeurons immobile, spectateur indifférent d'une existence à demi passée" (pág. 93).

La idea de la *muerte* le calma.

C. Adolphe exterioriza sus sentimientos a una amiga de Ellénore.

Adolphe confiesa sus sentimientos por Ellénore a una amiga de ésta:

"Je convins que j'avais pour Ellénore du dévouement, de la sympathie, de la pitié, mais j'ajoutai que l'amour n'entraînait pour rien dans les devoirs que je m'imposais" (pág. 96).

Y se convence a sí mismo: "un grand pas".

D. Ellénore recurre a la vida de sociedad --> "un perpétuel orage".

Su relación recupera "quelque charme" (pág. 99).

Ellénore comienza a coquetear (pág. 100) para excitar los celos de Adolphe:

"Notre vie ne fut qu'un perpétuel orage (...) la vérité se fit jour de toutes parts" (pág. 102).

Ellénore anuncia que morirá por Adolphe (pág. 102).

BISAGRA: Cuarta carta, del Barón de T^{'''}.

Tras varias visitas al Barón de T^{'''}, Adolphe va sintiéndose ridículo en su situación (pág. 105); comprende que hasta el Barón tiene "une sorte de pitié de [ma] servitude" (pág. 105).

Consecuencias: Enfermedad de Ellénore.

- Adolphe le ofrece comenzar una nueva vida (pág. 111).
- Ellénore siente "tendresse" hacia Adolphe, que se siente culpable:

"J'avais brisé l'être qui m'aimait" (pág. 113).

"J'étais déjà seul sur la terre" (pág. 114).

A la muerte de Ellénore, Adolphe añora las cadenas que le ataron:

"Je n'étais plus aimé; j'étais étranger pour tout le monde" (pág. 117).

Ellénore muere para liberarle (pág. 118).

III.1.4.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Lo esencial de la obra: Dos personajes, o mejor dos personalidades, despojados de lo accidental se enfrentan de modo que uno de ellos (Ellénore) es únicamente el medio por el que el otro se experimenta y se conoce a sí mismo (Adolphe).

En sentido propio, no hay intriga en *Adolphe*, a no ser que, con G. Poulet, reconozcamos en *Adolphe*:

"L'histoire d'un être qui, essayant de ne plus vivre seul, échoue misérablement dans sa tentative"⁵⁵.

Adolphe es la *debilidad*, la *duda*, la *veleidad*, el *remordimiento*.

A partir de un solo "état d'âme" que se repite página tras página, surge el libro entero pero curiosamente, aunque cada escena concluye con la misma reacción del actante principal, a la vez va señalando una *progresión dramática* con respecto a la anterior, por el carácter de *fatalidad*, de tensión y de posible explosión que la misma repetición conlleva. Esta *repetición*, junto con el minucioso análisis de la *psicología amorosa* de los personajes, son los elementos que unifican y motivan el avance de la narración. Pudiendo añadirse un tercer elemento unificador: la *influencia de la opinión social* cuyos juicios bien o

mal intencionados no conseguirán nunca penetrar hasta la verdad compleja de reacciones o móviles individuales. Desde este punto de vista, *Adolphe* presenta el problema del individuo "excepcional" víctima de una sociedad defectuosa.

¿Podemos entonces hablar de evolución en *Adolphe*?

El caso de Ellénore está claro. Su personalidad es siempre la misma; su comportamiento avanza en la misma línea de abnegación creciente, de entrega personal a su amor. *Adolphe* parece que va poco a poco ganando en lucidez sobre su situación en relación con Ellénore, pero su mal continúa; esa tremenda enfermedad de la voluntad que le convierte en un ser indeciso, dependiente de la última influencia de su contorno. Su comportamiento es esencialmente el mismo en toda la obra. Algunos "arranques" parecerían hacernos creer en su cambio, pero fácilmente sospechamos la fuerza de una determinación psicológica que le impide ser otro.

La evolución del amor no puede transformar a los personajes porque, desde el principio, el amor apareció fundado sobre un equívoco: *Adolphe* cree amar cuando en realidad quiere conquistar a Ellénore para agradar a su amor propio, por vanidad; cree haber llegado al amor-pasión cuando en realidad está irritado por el rechazo de Ellénore. Tras los momentos felices del amor, cuando Ellénore es ya suya, *Adolphe* deja de verla como "un but" para considerarla "un lien"; y un lien molesto. La acción se

hace reiterativa y las reacciones psicológicas también se repiten. Es la decadencia del amor y la decadencia de la narración. La acción parece relanzarse en algunos momentos, cuando huyen juntos, p. ej. (pág. 77), pero sólo alcanzan "une émotion douce" que de nuevo les hastía.

Adolphe va haciendo conscientes sus sentimientos hacia Ellénore a través de las conversaciones con un amigo de su padre (págs. 87 y ss.) y con una amiga de Ellénore (pág. 96), pero sólo la muerte de ella resuelve la situación. Parece, y así lo intuye Adolphe, que Ellénore muere para liberarle de un vínculo que él no puede en modo alguno romper y que es ya insoportable.

Aunque Adolphe no puede abandonar a Ellénore, hay que reconocer que sus acciones son cada vez más decisivas y firmes: huye con Ellénore para protegerla de su padre; la acompaña a Polonia; se bate en duelo por ella...

Sus indecisiones para alejarse de Ellénore se deben posiblemente:

- 1) A la imposibilidad física de soportar el espectáculo del sufrimiento. La idea de afligir a Ellénore es en Adolphe una especie de *temor*, de miedo a hacerse daño con la verdad.
- 2) Al sentido de justicia ante los sacrificios cada vez mayores que ella ha hecho por él.
- 3) La terrible permanencia tras la muerte del amor que les vincula a ambos no sólo por el deber sino por una ternura indesraizable.

Es la relación entre *victima* y *verdugo*; el vocabulario aparece lleno de "métaphores obsédantes" en esta línea: *Lien - chaine -esclave - supplice*.

Al hablar de los demás personajes de la obra ya comentamos la importancia del *tema de la mirada de los otros* ("le regard") como control del propio actuar es básico en Adolphe y orienta toda su concepción de los demás.

- A su *padre* lo ve como "un observateur froid et caustique" (pág. 36);
- En la *sociedad*:

"Il me semblait que tout le monde avait les yeux fixés sur moi" (pág. 51).

"Je ne me sentais à mon aise que tout seul" (pág. 37).

Resumiendo, *opinion*, *considération* y *regard* son palabras-clave que aparecen a menudo en *Adolphe* y en los escritos personales de Benjamin Constant.

Estos juicios convencionales influyen considerablemente en la personalidad indecisa de Adolphe, impidiéndole que conozca a tiempo algunos de sus sentimientos más profundos y deformando sus reacciones espontáneas.

Al final de la novela triunfa *la voz de la opinión* a través de un estudio brillante y minucioso de las maniobras llevadas a cabo por el barón de T^{'''}, viejo diplomático experto, para conseguir la ruptura entre Adolphe y Ellénore.

III.1.4.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Adolphe aparece como una obra al margen del espacio y del tiempo, ya que la acción se sitúa en el interior psicológico de los personajes.

Algunos lugares aparecen citados al vuelo: la Universidad de Göttingue, una "petite ville de D"" (¿en Alemania?), Caden (¿Coppet en la realidad?) en donde se refugian ambos amantes, Polonia...

La naturaleza es completamente ignorada. Las distintas escenas se desarrollan en un salón o en una habitación que a nosotros corresponde imaginar.

Tan sólo dos veces el contorno material se hace significativo:

- 1) Durante la "rêverie" de *Adolphe*, tras su visita al barón de T": "au milieu de la campagne" (pág. 89).

Tras este primer desahogo, *Adolphe* toma conciencia del espacio que le rodea y sus reflexiones comienzan a armonizarse con la naturaleza.

"Le jour s'affaiblissait: le ciel était serein; la campagne devenait déserte (...). Mes pensées prirent graduellement une teinte plus grave et plus imposante. Les ombres de la nuit (...) le vaste

silence (...) firent succéder à mon agitation un sentiment plus calme et plus solennel (...) la sensation de l'immensité..." (pág. 92).

Adolphe sale del ámbito de lo personal para entrar en otro más amplio, en el que son posibles las "médiations désintéressées":

"Mon âme semblait se relever d'une dégradation longue et honteuse" (pág. 93).

Deambula durante toda la noche por los campos contemplando su propia vida con una lucidez extraordinaria, pero todo queda resumido en "un sentiment doux et presque tranquille" que Adolphe intenta explicar como "la lassitude physique" tras una noche de vigilia...

Es un breve atisbo de una perspectiva ante la vida que se desvanece ante el contacto con la realidad cotidiana (el reencuentro con Ellénore).

2) La descripción final del campo invernal.

Tiene un valor simbólico: en el paisaje moral que forma la vida interior de Adolphe, la inteligencia humana parece desempeñar un papel análogo al del sol físico que aclara el universo pero no lo calienta.

III.1.5. LES AVENTURES DU DERNIER ABENCERAGE
(François-René de Chateaubriand, 1826)

Texto utilizado:

François-René de Chateaubriand, *Atala. René. Les aventures du dernier Abencerage*. Paris, Gallimard, col. Folio, 1971.

III.1.5.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

En François-René de Chateaubriand los datos referentes al yo escritor aparecen estrechamente unidos a aquellos otros que explican la génesis de sus obras, pues Chateaubriand combina íntimamente la verdad y la ficción.

Para no extendernos demasiado en consideraciones que resultarían premiosas dado el objetivo de este trabajo, nos detenemos sólo en aquellos datos de la vida de Chateaubriand que son significativos por relacionarse más directamente con la génesis de la obra seleccionada en este apartado: *Les aventures du Dernier Abencerage*.

El origen de esta novela, publicada en 1826 en la edición de sus obras completas, aunque ya escrita desde 1806, se encuentra en algunos datos biográficos que nos presentan a Chateaubriand atravesando Grecia y Oriente para llegar a Jerusalén y volviendo a Francia por España y especialmente por Granada, en donde quizá le esperaba Nathalie de Noailles, mujer de extravagante y delirante imaginación.

Este retraso en la publicación de la obra tiene su explicación. En primer lugar, la demencia que afectó a Mme. de Noailles en 1817 le hizo ceder probablemente ante la divulgación de una obra que evocaba en él demasiados recuerdos. Además hay que des-

tacar que hasta 1826 Chateaubriand no publicó nada de carácter puramente literario; su papel político, bien en la oposición, bien como partidario de la realeza, la redacción de sus discursos, de sus artículos de prensa, de sus panfletos de actualidad, sus embajadas a Berlín y a Londres, sus funciones como ministro de Asuntos Exteriores limitaron sus actividades poéticas.

Finalmente, veinte años después de su concepción, fueron publicadas por primera vez *Les aventures du Dernier Abencerage*, provocando aún en su autor un profundo desgarró:

"Ah! mon pauvre "Abencerage"! le voilà donc sorti de sa solitude et livré au monde! Cela fait saigner le coeur"⁵⁶.

Dos corrientes pueden establecerse en la génesis de esta obra: los elementos íntimos y los elementos propios del género trovado-resco del que es a la vez heredero y representativo este "poema".

Chateaubriand, incapaz de salir completamente de sí mismo, proyecta su alma en todas sus creaciones. Así, a causa de su tristeza congénita se sintió siempre exiliado en este bajo mundo y realizó en vano innumerables desplazamientos para intentar escapar al vacío de su ser. Por otro lado y como consecuencia de sus siete años de emigración, en los que llegó al límite de la desesperación, quedó marcado de manera tan indeleble que no pudo

nunca imaginar un ser desgraciado sin cargarle con las pesadas miserias del exilio.

Otro elemento capital, común también a *René* y *Atala* es que las intrigas se basan en una pasión de amor que nunca conduce a la felicidad de los que están encadenados a ella. Chateaubriand había consagrado páginas emocionantes al matrimonio cristiano, pero en ninguna de sus obras novelescas aparece una pareja feliz dentro de un himen legítimo. Esta curiosa paradoja se explica teniendo en cuenta su vida. El apologista de la religión sólo podía alabar el sacramento que santifica "l'acte le plus important de la vie"; pero, en la realidad cotidiana, él sufría cruelmente por su apresurado matrimonio con Céleste Buisson de la Vigne a su regreso de América para complacer a su hermana Lucile. Pronto comprendió que "pour éviter une tracasserie d'une heure" al casarse se había "rendu esclave pour un siècle"⁵⁷. Junto con otras experiencias posteriores, llegó a convencerse de que el amor y el matrimonio eran verdaderamente incompatibles.

Aunque los elementos íntimos abundan en *Les aventures du Dernier Abencerage*, Chateaubriand utiliza un tema ampliamente tratado antes de él. Ya en los siglos XIV y XV, cuando España aspiraba a expulsar para siempre a los invasores moros, los autores de los romances cantaron las diversas fases de la lucha emprendida contra los Infieles desde la alta Edad Media y sus episodios más famosos, históricos o legendarios. La conquista de Gra-

nada multiplicó el número de estos poemas. Olvidando cuanto las antiguas guerras habían tenido de sórdido, estos romances insistían, por el contrario, en el aspecto caballeresco y cortés, en el refinamiento de la civilización musulmana que aliaba esplendor y crueldad, en los incansables lamentos de los vencidos. La historia apócrifa de los Abencerrajes, su rivalidad con la tribu de los Zegríes, la masacre de sus jefes en una sala de la Alhambra por orden de un sultán celoso, constituían uno de los temas familiares de esta literatura. A finales del s. XVI se imprimió la primera parte de la obra de Pérez de Hita, *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes, caballeros moros de Granada, y de las guerras que hubo en ella*. En esta novela histórica ficción y realidad se entrelazan hábilmente. Asimismo la materia morisca es abundante a finales del siglo XVIII francés. El *Abencerage* es una de estas historias moriscas; uno de esos romances granadinos con personajes generosos, heroicos y galantes. Chateaubriand reúne en su obra ese algo voluptuoso, religioso y guerrero que él respiró en España.

Asimismo, Chateaubriand fue en un primer momento -tras su conversión todo cambió bruscamente- un discípulo incondicional de Rousseau, al que considera el filósofo de la naturaleza, el maestro de la ensoñación, el nuevo censor de costumbres y espectáculos, el pedagogo que revolucionó la educación, la víctima de la sociedad, el profeta de la Revolución y del futuro de Francia. Y de ahí también su gusto por el *exotismo*, tan en boga en esa época con las obras de Bernardin de Saint-Pierre.

III.1.5.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

El título de esta obra de Chateaubriand, *Les aventures du dernier Abencerage*, destaca directamente tres aspectos de la misma:

1.- Narración de aventuras:

En realidad no puede decirse que haya sucesión de aventuras en *Les aventures du dernier Abencerage*, sino que es más bien una especie de *poema medio descriptivo y medio dramático* en el que sí hay una *progresión sucesiva* de una situación y de un sentimiento.

Esta obra no es exactamente una novela, sino, como dice Paul Hazard⁵⁸, es "*un divertissement lyrique composé pour une femme aimée*".

2.- Ubicación de la obra en una coordenada espacio-temporal bien determinada:

Granada, una treintena de años después de la toma de la ciudad por los cristianos (2 enero 1492) que marcó el fin de la Reconquista y la liberación definitiva de España del yugo siete veces secular del Islam.

3.- El deseo evidente en el título de destacar al Abencerraje sobre los demás personajes no lo es tanto en cuanto al desarrollo de la obra, en donde, si bien Aben Hamet ocupa el centro junto con Blanca, no menos importancia cobran don Carlos y el conde de Lautrec para que se establezca el conflicto amor-deber, fe, generador de la narración.

De cualquier manera, esta breve obra forma un todo bien integrado en sus partes, pues cada elemento converge hacia el drama central.

La unidad de la obra viene dada por la oposición o lucha entre la fe y el *impulso de las pasiones*, es decir, por el conflicto entre el *amor* y la *religión*:

Aben-Hamet, el último representante de la tribu de los Abencerrajes, vuelve de Africa para ver el país de sus padres. En Granada encuentra a Blanca, hija del Duque de Santa-Fé y descendiente del Cid, que responde a su amor jurándole fidelidad eterna y no quiere casarse con el Conde de Lautrec, prisionero francés a quien su hermano Carlos la destina. Pero entre ellos surge la vieja rivalidad de dos razas, que podría desaparecer a fuerza de amor si no se complicase con un conflicto de creencias:

- "Musulman, je suis ton amant sans espoir; chrétien, je suis ton épouse fortunée", dice Blanca a Aben-Hamet.
- "Chrétienne, je suis ton esclave désolé; musulmane, je suis ton époux glorieux", dice Aben-Hamet a Blanca (pág. 212).

Ninguno puede ceder; si Blanca se convirtiera, Chateaubriand sería infiel a sus principios; si lo hiciera él, Chateaubriand sería infiel a su poética; de modo que tras este verdadero torneo de honor y generosidad entre Blanca, su hermano Carlos, Aben-Hamet y Lautrec, el Abencerraje, apasionadamente enamorado, vuelve a su exilio.

III.1.5.2.1. Los personajes antes del amor.

En esta obra no hay por parte de Chateaubriand un gran dominio de la psicología. Los personajes son dobles, al modo de la tragedia clásica, y su comportamiento aparece alternativamente orientado por el deber y el amor. Paul Hazard⁵⁹ dice al respecto:

"On ne voit pas les passions déchirées; on souhaiterait plus d'humaine faiblesse, une tension moins âpre, un contraste moins constamment appuyé".

Chateaubriand ha puesto mucho de sí mismo en sus obras, e incluso podemos decir que la mayoría de sus personajes se basan en recuerdos de su propia experiencia, pero sería inútil buscar las asociaciones exactas de ideas o de sentimientos que al integrarse han constituido al personaje definitivo. Sabemos que en *Las aventuras du dernier Abencerage* los personajes "surtout sont sortis de son coeur"⁶⁰.

Blanca se parece en casi todo a Nathalie de Noailles; ambas son admirablemente bellas, maravillosamente dotadas para la danza, refinadas y delicadas, con una especial elevación de sentimientos.

"Une jeune femme, vêtue à peu près comme ces reines gothiques sculptées sur les monuments de nos anciennes abbayes; son corset noir, garni de jais, serrait sa taille élégante, son jupon court, étroit et sans plis, découvrait une jambe fine et un pied

charmant; une mantille également noire était jetée sur sa tête (...) de sorte que l'on n'apercevait de tout son visage que ses grands yeux et sa bouche de rose" (*Le dernier Abencerage*, pág. 194).

En ella aparecen, según Jean-Pierre Richard⁶¹, los temas clásicos en Chateaubriand, como es el de *la voix*:

"Elle entrait dans sa dix-huitième année (...) Tout était séduction dans cette femme enchanteresse; sa voix était ravissante, sa danse plus légère que le Zéphyr (...) Mais avec les charmes d'une Française elle avait les passions d'une Espagnole, et sa coquetterie naturelle n'était rien à la sûreté, à la constance, à la force, à l'élévation des sentiments de son coeur" (págs. 200-201).

Aben-Hamet, el moro orgulloso y melancólico, fiel al honor y a sus antepasados, está, como Chateaubriand emigrante, privado de su patria y nos recuerda a un René convertido en héroe por fatalismo oriental; cuando llega de Túnez a Granada es como Chateaubriand escritor que llega de la antigua Cartago a España, en donde le espera una cita de amor; es hermano de René, con el que comparte sus *réveries*, sus deseos de evasión. Y, como él, Aben-Hamet medita sobre el destino humano.

Por otra parte, el cristiano *Don Carlos*, hermano de doña Blanca, que siguió a Cortés a Méjico desde los catorce años, que por haber visto de cerca las vicisitudes de los imperios, se ha dejado llevar por su imaginación religiosa y melancólica y,

renunciando al matrimonio, entra en la orden caballeresca de Calatrava (págs. 199-200); es un digno descendiente del Cid y un personaje corneliano:

"Don Carlos avait tout le courage et toute la fierté de sa nation. Terrible comme les conquérants du Nouveau Monde (...); religieux comme les chevaliers espagnols vainqueurs des Maures. Il nourrissait dans son coeur contre les Infidèles la haine qu'il avait héritée du sang du Cid" (pág. 218).

Y el francés *Lautrec*, galante y valiente, obsesionado por "le doux pays de son enfance".

Ambos, D. Carlos y *Lautrec*, parecen modelos perfectos del antiguo espíritu caballeresco sacados directamente de las páginas en que *Le génie du christianisme* glorifica las costumbres y la vida de los señores medievales.

Si Blanca cediera, Carlos le recordaría las leyes del honor y del deber; si Aben-Hamet no mereciera su estima, *Lautrec* ocuparía su puesto.

La *virtud* de todos estos personajes es inquebrantable y casi sobrehumana:

"Dans ces Aventures rien que des coeurs sublimes, et point d'aventuriers"⁶².

Las *comparsas* verdaderas no existen en esta obra demasiado llena ya por las cuatro figuras centrales; tan sólo sirven para crear un contorno humano que actúa de telón de fondo en algunas escenas: las muchachas que acompañan a Blanca en los jardines de la casa de campo del valle del Douro, cuando Aben-Hamet la encuentra por segunda vez; los moros del "Kan"; el español que le sirve de guía al entrar en Granada; algunos servidores, etc...

III.1.5.2.2. Dinámica del amor.

La narración en *Les aventures du Dernier Abencerage* sigue una línea ascendente hasta llegar al punto álgido del conflicto del amor-pasión imposible, momento en que la línea de ascenso queda bruscamente paralizada. Esta es la dinámica que constatamos:

Tres peregrinaciones sirven de jalones en el avance, interrumpido solamente o, mejor dicho, retrasado en algunos momentos por intervenciones del autor que sutilmente nos informa de detalles que los mismos personajes aún ignoran (pág. 199, p. ej.: amplio inciso sobre el linaje de Doña Blanca).

NACIMIENTO DEL AMOR.

- Primera peregrinación de Aben-Hamet a Granada, la tierra de sus antepasados: para conocerla y con un secreto "*dessein qu'il cache soigneusement à sa mère*" (pág. 189). [Y Chateaubriand al lector].

Aben-Hamet aparece dotado de cualidades heredadas de sus antepasados que le potencian para amar de modo extraordinario:

- . "*L'élégance de ses moeurs et la douceur de ses lois*" (pág. 186).
- . "*Honneur et Amour*" era su grito de armas (pág. 186).
- . Propenso a "*vains regrets*", a "*folles illusions et ces espérances de bonheur toujours naissantes, toujours déçues*" (págs. 188-189).

Además, se encuentra en una situación especialmente emotiva al conocer Granada:

"Le coeur lui battit avec tant de violence qu'il fut obligé d'arrêter sa mule. Il croisa les bras sur sa poitrine, et, les yeux attachés sur la ville sacrée, il resta muet et immobile" (pág. 191).

"L'Abencerage était trop agité (...); la patrie le tourmentait" (pág. 193).

Una noche entera, errando por Granada:

"Aben-Hamet réfléchissait alors sur les destinées humaines, sur les vicissitudes de la fortune, sur la chute des empires (...) plein de douleur et de regret" (págs. 193-194).

Primer encuentro fortuito:

Al amanecer, tras una noche de insomnio y de reflexiones dramáticas, descubre a Blanca.

- *Atracción mutua*: comunicación a través de la mirada: "étonnement", "surprise"... (pág. 195).

- . "[Elle] regardait l'Abencerage, dont le turban, la robe, les armes embellissaient encore la noble figure" (pág. 195).
- . El despliega su galantería mora:

"Sultane des fleurs, délice des yeux des hommes, ô esclave chrétienne, plus belle que les vierges de la Géorgie..." (pág. 195).

2. Segunda peregrinación de Aben-Hamet en busca de su amada:

"La patrie n'occupe plus seule et toute entière l'âme d'Aben-Hamet" (pág. 196).

Segundo encuentro fortuito:

"En marchant à l'aventure (...) il entendit les sons d'une voix et d'une guitare" (pág. 197).

Y la emoción le embarga totalmente:

"Aben-Hamet ne peut plus résister à son émotion; il s'élançait à travers une haie de myrtes et tombe au milieu d'une troupe de jeunes femmes effrayées qui fuient en poussant des cris" (pág. 198).

-> Primera declaración velada de su amor mutuo:

- El: "Tu célébrais les héros de mon pays, je t'ai devinée à la beauté de tes accents, et j'apporte à tes pieds le coeur d'Aben-Hamet" (pág. 198).
- Ella: "C'était en pensant à vous que je redisais le romance des Abencerages" (pág. 198) --> "une légère rougeur monta au front de Blanca" (pág. 198).

-> Vinculación consolidada entre Blanca y Aben-Hamet:

- El: "Cette musique et cette danse fixèrent sans retour le destin du dernier Abencerage" (pág. 203).
- "L'Abencerage ressentait de son côté toute la puissance d'une passion irrésistible; il ne vivait plus que pour Blanca. Il ne s'occupait plus des projets qui l'avaient amené à Grenade" (pág. 204).

- Ella: "se trouva bientôt engagée dans une passion profonde par l'impossibilité même où elle crut être d'éprouver jamais cette passion à aimer un Infidèle (...) Les périls et les chagrins qu'elle prévit ne la firent point reculer au bord de l'abîme, ni délibérer longtemps avec son coeur" (pág. 204).

Del mismo modo, Aben-Hamet queda vinculado a la familia de Blanca:

"D. Rodrigo [padre de Blanca] charmé des manières nobles et polies d'Aben-Hamet, ne voulut point se séparer de lui qu'il ne lui eût promis de venir souvent amuser Blanca des merveilleux récits de l'Orient" (pág. 204).

Premoniciones: la danza y el canto de la Zambra que Blanca realiza es una "mise en abîme" de lo que serán sus amores:

"Quelquefois elle s'élance comme enivrée de plaisir, et se retire comme accablée de douleur" (pág. 203).

3. Tercera peregrinación: a la Alhambra (pág. 205).

APOGEO DEL AMOR:

Fusión entre el *amor* y el *espacio* (Alhambra, naturaleza y arte): lugar aislado del resto del mundo y mágico ---> penetración progresiva en él, franqueando obstáculos (págs. 205-206).

Lugar de ensueño:

"Il croyait être transporté à l'entrée d'un de ces palais dont on lit la description dans les contes arabes" (pág. 206).

Y un lugar sagrado por excelencia:

"Un cabinet qui semblait être le sanctuaire même du temple de l'amour" (pág. 208).

Lugar en el que fueron decapitados los jefes de los Abencerrajes ante los temores de Boabdil. Lugar en el que será pronunciada la *declaración solemne de amor*:

- Aben-Hamet: "Je jure par le sang de ces chevaliers, de t'aimer avec la constance, la fidélité et l'ardeur d'un Abencerage" (pág. 208).
- Blanca: "Tu as vu dans mes regards que je t'aimais; ma folie pour toi passe toute mesure" (pág. 209).
- * Bellísimas páginas: *Canto al amor* con rasgos orientales en boca de Aben-Hamet.

El amor crece en ellos:

"La passion de Blanca s'augmente de jour en jour, et celle d'Aben-Hamet s'accrut avec la même violence" (pág. 212).

Pero ambos van tomando conciencia de los obstáculos para el desarrollo creciente de su amor: su amor es imposible si no comparten la misma fe: "Et ces nobles amants sortirent de ce dangereux palais" (pág. 212).

BISAGRA: "Il fut tout à coup rappelé à Tunis" (pág. 213): su madre se muere.

- Juramento de eterna fidelidad a su amor --> Espacio sagrado: "Un cimetière qui fut jadis celui des Maures" (pág. 213).

- . Promesa de reunirse cada año para comprobar su fidelidad mutua y saber si uno está dispuesto a convertirse a la fe del otro, rompiendo así la barrera que hace imposible la realización de su amor.

- Reencuentro al cabo de un año (pág. 216) y nueva separación: "sans avoir succombé à la passion qui les entraînait l'un vers l'autre" (pág. 217) y sin ceder ninguno en su fe: "sois chrétien/ sois musulmane" (pág. 217).

OBSTACULOS PARA EL AMOR. Se desencadenan:

1. Regreso de D. Carlos con el francés Lautrec, destinado a casarse con Blanca: "Tristes pressentiments" de Aben-Hamet: Blanca no le espera en la costa como solía.

- Blanca defiende firmemente su amor por Aben-Hamet ante su hermano:

"J'aime Aben-Hamet; Aben-Hamet m'aime; depuis trois ans il renonce à moi plutôt que de renoncer à la religion de ses pères. Noblesse, honneur, chevalerie sont en lui; jusqu'à mon dernier soupir je l'adorerai" (pág. 221).

- Y le desafía:

"Garde tes serments de chevalerie comme je garderai mes serments d'amour" (pág. 221).

"C'est à toi de faire revivre [notre famille]" (pág. 221).

Duelo entre D. Carlos y Aben-Hamet -> Aben-Hamet le perdona la vida y queda patente el sublime comportamiento de todos los personajes.

- Calma relativa:

"Aben-Hamet devint, dès ce moment, mille fois plus cher à la fille du duc de Santa-Fé: l'amour aime la vaillance" (pág. 225).

- Aben-Hamet está a punto de renunciar a su religión y a su patria (escena *Iglesia*).
- Fiesta de Lautrec en el *Généralife*.

2. *Obstáculo principal: Secretos desvelados.*

Aben-Hamet conoce que Blanca es del linaje del Cid y confiesa que él es el último Abencerraje (pág. 236) --> confusión general de sentimientos:

"Le silence règne, la crainte, l'espoir, la haine, l'amour, l'étonnement, la jalousie agitant tous les coeurs" (pág. 238).

Resolución final: Amor definitivamente imposible.

Aben-Hamet devuelve a Blanca su juramento. D. Carlos ofrece a Aben-Hamet, a cambio de convertirse al cristianismo, la mano de su hermana, a la que Lautrec ha renunciado en su favor.

Y entre estas almas generosas, sublimes, Blanca debe tomar la decisión final: "*Retourne au désert!*" (pág. 240).

Evolución del amor interrumpida en su momento culminante: Blanca continúa esperando a Aben-Hamet errando cada año por las montañas de Málaga o paseando por la Alhambra. Su padre murió de pena. Don Carlos, en un duelo en el que Lautrec le sirvió de segundo y "on n'a jamais su quelle fut la destinée d'Aben-Hamet" (pág. 241).

III.1.5.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

La narración avanza con gran claridad, siguiendo una línea sencilla y bien definida: la de la evolución ascendente del amor entre Blanca y Aben-Hamet; con sorprendente rapidez ven afianzarse su amor; *la evolución en ambos es simultánea*: ambos se abren a la par al amor; ambos sienten a la vez la necesidad de prometerse fidelidad eterna; ambos son conscientes de la dificultad que sus religiones diferentes ponen al amor, del deshonor de renunciar a la propia fe; ambos saben ser generosos cuando se manifiesta otro conflicto igualmente grave, el del linaje.

En Aben-Hamet la transformación por el amor es más evidente, pues desde el primer momento deja en un segundo plano su objetivo central al acudir a Granada (enfrentarse a algún descendiente del Cid para vengar el honor ultrajado de su raza) por el noble sentimiento que Blanca despierta en él y que, en consecuencia, le lleva al respeto de todo lo cristiano.

D. Carlos, Lautrec, D. Rodrigo son personajes-tipo que en todo momento se manifiestan como corresponde a la figura que encarnan.

Concluimos que *la unicidad entre la psicología de los personajes y los ideales que les mueven es total.*

III.1.5.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y PERSONAJES.

El **espacio** aparece en esta obra, como hemos ido apreciando al analizar la dinámica de la acción, totalmente vinculado a la evolución del amor, mientras que el **tiempo** no preocupa apenas a Chateaubriand; la acción parece transcurrir al margen de él hasta que los enamorados comienzan a tomar conciencia de los obstáculos infranqueables. Tras su primera separación cada minuto cuenta en función del esperado reencuentro y el tiempo quedará fijado para Blanca de modo definitivo con la separación final.

Chateaubriand se preocupa de precisar con claridad en dónde se sitúa la acción: en Granada, aproximadamente en el siglo XVI, treinta años después de haber sido reconquistada a los moros por los soberanos cristianos (enero 1492).

Nos movemos en un ambiente "gothique", como dice Paul Hazard:

"Châteaux crénelés, vieilles tours, armures d'acier, panaches onduleux, tournois où les guerriers mordent la poussière, duègnes et pages, devises sonores, blasons hauts en couleur, formules naïves et solennelles".

Granada es el "beau pays" (pág. 185), la "terre de délices" (pág. 186). El espacio simbólico de todas las ilusiones y

esperanzas de felicidad del pueblo moro y de Aben-Hamet frente a *Tunis*, tierra del destierro (= la soledad).

Y en Granada otros espacios aparecen. Por un lado, el *mar*; por otro, los lugares de la ciudad que Chateaubriand ha seleccionado y animado con su genio plástico.

El *mar* desempeña un papel primordial en esta tierra encantada; es el trasfondo vivo del paisaje; frente a él tiene lugar la separación de los amantes y en él está la esperanza del reencuentro.

En Granada destacan *cuatro lugares* en especial que constituyen dos dicotomías por la oposición que guardan entre sí:

- | | | |
|-------------------|---|--------------------|
| 1.- La Alhambra | / | 2.- La Iglesia |
| 3.- El Cementerio | / | 4.- El Generalife. |

La *Alhambra* es el espacio por excelencia del amor. En ella tienen lugar los momentos más sublimes de la relación amorosa entre Blanca y Aben-Hamet, pues todo el ambiente contribuye con su belleza a exaltar lo mejor de ellos mismos (pág. 210).

El tema del *claro de luna* (pág. 212) aparece para sellar el destino de los amantes. Amor y fe quedan definitivamente contrapuestos y cada uno se reafirma en su postura:

<i>Aben-Hamet</i>		<i>Blanca</i>
- "musulman"	----->	- "amante"
- "chrétien"	----->	- "épouse fortunée"
- "esclave désolé"	<-----	- "chrétienne"
- "époux glorieux"	<-----	- "musulmane"

La Iglesia (quizá sea la catedral de Córdoba - ¿antigua mezquita?).

Simboliza en su concepción arquitectónica la armonía entre la fe musulmana y la cristiana que Aben-Hamet busca para sí:

"une ancienne mosquée convertie en église par les fidèles (...) L'architecture légère des Arabes s'était mariée à l'architecture gothique, et, sans rien perdre de son élégance, elle avait pris une gravité plus convenable aux méditations" (págs. 225-226).

Y en este contorno Aben-Hamet:

"Son esprit était partagé entre les souvenirs que cet ancien édifice de la religion des Maures retraçait à sa mémoire, et les sentiments que la religion des Chrétiens faisait naître dans son coeur" (pág. 226).

A punto de adorar al Dios cristiano, Aben-Hamet siente todo el peso de su infidelidad a su religión y a su patria y "il se hâte de quitter l'édifice" (pág. 227). Hasta los celos empiezan a prender en él cuando descubre a Blanca entrando en la iglesia donde ora Lautrec.

El Cementerio: "qui fut jadis celui des Maures" (pág. 213).

Lugar del juramento sagrado de eterna fidelidad al amor antes de su primera separación.

El Generalife (Castillo):

En donde Aben-Hamet libera a Blanca de su juramento de fidelidad eterna (pág. 238) al comprender que dioses, patrias y familias les separan irremediablemente.

En general, todos los lugares que salpican el relato aparecen impregnados de simbolismo pues hacen continua referencia a hechos del pasado. En ellos hay una doble vida: la presente y la que procede del pasado; p. ej.: "La fontaine du Pin" (pág. 222) en donde tenían lugar los duelos entre moros y cristianos; el mismo Generalife "où l'on prétend qu'Abencerage fut surpris avec la sultane Alfaïma" (págs. 191-192).

Una vez más, comprobamos en esta obra cómo en Chateaubriand se unen los paisajes exteriores con los paisajes interiores, al estar las criaturas visibles estrechamente unidas a un sentido espiritual, como Pierre Moreau supo ver:

"Le génie plastique de Chateaubriand va jusqu'à réaliser les pensées en vision d'art. Un bas-relief, une statue lui servira à traduire une idée"⁶³.

III.1.6. CONCLUSIONES.

En este primer grupo de novelas hay un denominador común: *la búsqueda del amor ideal*. Esta aspiración es el motor de la evolución de los personajes.

En *La Nouvelle Héloïse* y en *Corinne* la evolución que la mujer va realizando al descubrir un amor superior influye sobre el hombre; Saint-Preux y Oswald intuyen una relación amorosa que, aun desbordándoles, les atrae enormemente y despierta en ellos lo mejor de sí mismos. El amor les descubre sus mejores posibilidades, modifica su perspectiva ante la vida y les hace cobrar confianza en sus propias fuerzas.

En el *Dernier Abencerage* y en *Paul et Virginie* la evolución de los actantes femeninos y masculinos va pareja. No sólo ambos descubren a la vez el amor sino que su concepción del mismo coincide en idealidad.

Todos creen en el *amor eterno*. Todos tienen la vida unificada con sus ideales. Los obstáculos que encuentran los amantes en estas cuatro novelas siempre proceden de su circunstancia; de algún modo, son externos a ellos (la condición social, el estado, el linaje, la religión). Si de ellos dependiera neutralizarían estos obstáculos, pues, desde su postura, lo esencial es el amor que les une; desde él toda diferencia es relativa y puede,

por tanto, ser respetada desde él. Así, para Paul y para Virginie, la diferencia social no tiene sentido; Blanca y Aben-Hamet comprenden, aceptan y siguen libremente los duros deberes que imponen el linaje y la religión, pero su amor en modo alguno se ve deteriorado; la renuncia externa refuerza el vínculo profundo que les une para siempre, incluso en la distancia física. Saint Preux y Julie, Corinne y Oswald, consiguen mantener su amor más allá de la separación que podría haber supuesto el matrimonio de uno de ellos (el de Julie con Wolmar; el de Oswald con Lucile).

El amor de Ellénore es en *Adolphe* el soporte de la narración. Sin él no existiría la novela. Adolphe es el hombre de voluntad enferma, impotente para decidir, porque nunca acaba de ver claro en sí mismo. Es víctima de su impotencia para amar, un precursor del Octave de *Armance*, aunque de otra índole. Las dificultades para el amor provienen en *Adolphe* de conflictos psicológicos; el amor ya no debe vérselas aquí con obstáculos externos bien delimitados sino con complejos problemas, difíciles de entender y de controlar por el mismo que los sufre.

Por un conflicto psicológico en *Adolphe* se entabla la lucha entre el *amor-ideal* y la *concepción material del amor*; es el primer paso hacia una etapa de transición en la novela de la que más adelante nos ocuparemos.

Mientras ambos amantes mantienen vivo su mundo axiológico y permiten que evolucione espontáneamente la relación amorosa, la acción de la novela avanza, a pesar de las trabas externas que puedan surgir (*Paul et Virginie, Les aventures du Dernier Aben-cerage*); cuando un impedimento externo entra en colisión con algún conflicto interno (Oswald en *Corinne*, Saint Preux en *La Nouvelle Héloïse*), la relación amorosa se tambalea por momentos y la acción fácilmente comienza a decaer, hasta que una respuesta generosa por parte de los amantes retoma la relación allí en donde quedó interrumpida. Cuando las dificultades objetivas del exterior se unen a un conflicto psicológico serio en uno de los amantes (*Adolphe*), todo intento por rehacer la relación amorosa queda abortado; por grande que sea la generosidad de Ellénore en su entrega, los cambios en *Adolphe* son ocasionales pero no fragan porque hay en él una tendencia más profunda que le vuelve a encerrar en sí mismo. Hasta que esta tendencia no sea reelaborada (como sucederá en *La confession*) la impotencia para el amor se mantiene.

El amor actúa como una fuerza generadora de la acción mientras es *creador*. La ausencia de creatividad mata irremediabilmente al amor y se refleja formalmente en la repetición progresiva de los mismos actos y escenas; en una palabra, la rutina en el amor produce la monotonía en la acción.

En efecto, el acto creador de *Julie* cuando el día de su boda descubre la posibilidad de un amor superior más allá de la pasión, permitirá que su relación con Saint Preux no sólo continúe sino que sea potenciada. *Corinne* en la catedral de Florencia comprende el valor de la renuncia, del desprendimiento; en la galería de Florencia queda seriamente cuestionada sobre el verdadero amor y por fin vislumbra un amor suprahumano, más allá del tiempo y del espacio. *Virginie* acierta a mantener, a pesar de la distancia geográfica y de las circunstancias adversas, su amor a Paul y, aún más, descubre que en la entrega total a la virtud está la clave de una unión imperecedera; comprende que sólo fuera del tiempo y del espacio cotidianos es posible el amor-ideal. *Blanca* tiene en sus manos la posibilidad de su felicidad y la de aquellos que ama. Sin embargo, algo le hace intuir que la verdadera felicidad va más allá de la realización de los propios anhelos y renuncia generosamente a la concreción de éstos en favor de otros ideales. Ese "Retourne au désert!" que cierra la obra, supone la consagración completa de Blanca al amor de Aben-Hamet, simbolizada en su eterna espera. *Ellénore* vive en un continuo y progresivo abandono de cuanto posee para entregarse más abnegadamente al amor de Adolphe, pero esta renuncia no aboca en un acto creador. Su generosidad aumenta cuantitativamente pero la cualidad sigue siendo la misma; no descubre otra concepción del amor que pudiera de algún modo influir sobre un Adolphe ya cansado de sus mismas reacciones y manifestaciones. A falta de esa creatividad, sólo le queda con-

sumirse en su amor sin salida, es decir, desaparecer físicamente para liberar a Adolphe de una cadena ya insoportable.

Saint Preux, Oswald, Paul y Aben-Hamet secundan a sus amantes. Ellas deciden en los momentos cruciales qué cariz tendrá la relación amorosa; ellos aceptan su voluntad, muchas veces sin comprenderla bien y guardando secretos reproches, pero siempre con una admiración cuasi sagrada ante la pureza de un ideal de amor que les desborda tanto como les cautiva.

Hasta *Adolphe* se estremece ante la abnegación ilimitada de *Ellénore*. A pesar de los sufrimientos que la relación amorosa produce en ambos, ante los sacrificios de ella, como mínimo hay que ser justo; por eso, en sus mejores decisiones *Adolphe* se conduce por el sentido del DEBER. Cuando el amor es tan conflictivo que se llega a dudar de su existencia, cuando por parte de uno (de *Ellénore*, aquí) hay aún generosidad, persiste el *respeto*.

Conviene destacar brevemente cuál es la morfología del amor en cada una de estas cinco novelas.

El amor en *La nouvelle Héloïse* consiste en la unión de *sentido y espíritu, de pasión y virtud*. Es la pasión entendida no como un libertinaje -eso la dejaría reducida al amor sensual-, sino como un impulso cósmico, una fuerza incontenible, liberada

de convenciones y con capacidad para ser orientada por la razón. Es el contraste entre la sensualidad perversa de la galantería (cuyo ejemplo lo tenemos en la primera amante de Octave en *La confession d'un enfant du siècle*) y la sensualidad inspirada, apúdica, de la pasión romántica.

Paul et Virginie es uno de los grandes mitos del amor imposible.

Se ha dicho que es una "*bergerie tropicale*", lo que es una expresión justa pero incompleta, pues la obra no sólo se compone de descripciones de la naturaleza. Tampoco es sin más una "*bergerie révolutionnaire*", aunque en ella aparezca el contraste entre "*le bonheur insulaire*" y la degeneración europea. Se trata más bien de una *pastoral* en la que:

"au thème pastoral de l'innocence originelle se superpose alors un schéma chrétien de la chute et de la rédemption"⁶⁴.

Es un idilio entre adolescentes en un contorno estético conmovedor. De ahí que quede resaltado el efecto poético del "*dépaysement*".

Además, Bernardin de Saint Pierre quiere demostrar, siguiendo las teorías que Rousseau expone en sus primeros *discours*, que la *felicidad* consiste en vivir según las leyes naturales, la ino-

cencia y la virtud; la sociedad corrompe al hombre desviándole de sus deberes.

Resumiendo, tres temas convergen en la obra:

- 1) Las meditaciones naturales a partir de bellas y exóticas descripciones.
- 2) El idilio adolescente del amor puro.
- 3) Las reflexiones moralizantes sobre la vida y la sociedad de la época, junto con el elogio de la *soledad*, del retiro del Sabio.

Sin embargo, hay algo en *Paul et Virginie* que rompe con el optimismo del género pastoral. Su *patetismo* que llega hasta lo trágico nos muestra a unos seres impotentes para conquistar la felicidad frente a las normas sociales, dependientes de un destino incomprensible que les separa cuando más fuerte es el amor entre ellos, como si quisiera abrirles a otro ideal mayor. Virginie nada puede contra los condicionamientos sociales que la alejan de Paul; cuando al fin rompe con ellos, hay otra ley superior que tampoco permite su reencuentro, la virtud.

Según Simone Balayé⁶⁵, *Corinne* es una novela del amor condenado por la fatalidad de la sociedad moderna, no sólo francesa sino europea. Desarrolla el tema de la mujer de excepcional talento, incomprensida en sus más altos ideales por la sociedad en que debe vivir.

El amor unido a la Belleza constituye el único camino posible para alcanzar la felicidad. En efecto, la novela no sólo presenta y encarna un conflicto sentimental concreto, sino que lleva implícito un planteamiento más amplio y profundo: los prejuicios de la sociedad antigua se enfrentan con las aspiraciones de la nueva sociedad; frente a las perspectivas tradicionales del amor, del matrimonio, de la mujer, surgen concepciones más abiertas.

Ante la influencia evidente de la vida social en el comportamiento y el carácter de los individuos, se alza en rebeldía el genio incomprendido. Su ideal de amor va más allá de las concepciones generalizadas; el amor es desde su nacimiento inseparable de la búsqueda de la Belleza y de la aspiración a la Verdad. Por eso, el amor de Corinne y Oswald crece en la medida en que ellos se van sensibilizando más a la belleza de Italia y se afianza tras cada nuevo cuestionamiento sobre las ideas que el contacto con el pueblo italiano les brinda (cultura, costumbres...).

El amor sigue un proceso ascendente, a pesar de toda la traba social; evoluciona desde el más puro *amor-virtud* hasta el *amor-sagrado* que Corinne descubre por su generosa respuesta a la incompreensión de los seres que ama.

Les aventures du Dernier Abencerage.

El conflicto generador de la narración aparece desde el comienzo de la obra con toda claridad. Se trata del enfrentamiento (a veces alternancia) de dos fuerzas: *amor* y *deber*. El deber tiene dos concreciones: el deber para con Dios (fe, religión) y el deber para con los hombres (linaje, patria).

Amor/Deber

- para con Dios: *religión*
- para con los hombres: *linaje*.

El amor, desde el principio correspondido y gozoso, no puede seguir su evolución natural porque una fuerza ajena a él lo hace imposible social y moralmente. Durante toda la obra se trata de hacer posible el viejo grito de los Abencerrajes: "Honneur et Amour" (pág. 186), aun cuando haya que renunciar a la gloria:

"Je t'aimerai, répondit le Maure, plus que la gloire et moins que l'honneur" (pág. 211).

La jerarquía de valores en la obra no ofrece la menor duda. Primero, el *honor* (fidelidad a la propia fe: religión; fidelidad a la propia raza: patria); luego, el *amor* y, en último lugar, la *gloria*.

Blanca ama a Aben-Hamet porque ve en él "Noblesse, honneur, chevalerie" (pág. 221) y "vaillance" (pág. 2259).

De ahí que la concepción del amor que se respira en la obra no pueda ser otra que la del *amor-virtud*:

"Ils se séparèrent encore une fois sans avoir succombé à la passion qui les entraînait l'un vers l'autre" (pág. 217).

La *voluptuosidad* que se respira en los jardines de la Alhambra, durante el momento culminante de su juramento de amor, queda encauzada por el sentimiento *religioso* que en ambos arde con más fuerza. Igual sucederá en el *Generalife*, en donde la *generosidad* triunfa sobre la *pasión*.

Desde el primer momento Blanca defiende la libertad de su amor. Conoce las trabas que su linaje y su religión le imponen, pero, lejos de resignarse, como podría esperarse de una mujer en su época, intenta todo lo posible para favorecer su amor y, cuando todo es inútil, elige la renuncia antes que cualquier otra forma de vida que le impida ser coherente con la fidelidad que le debe a su amor. Respetando los valores más sagrados de su época, consigue el respeto para su ideal imposible.

Adolphe es una novela muy especial; puede parecer la novela tipo de análisis psicológico, sin embargo conviene matizar esta afirmación. Al final de la novela, después del largo análisis realizado, la personalidad de Adolphe y, sobre todo, los móviles que subyacen a sus acciones no quedan claros. Parece que estamos más bien ante una novela de análisis psicológico "manqué".

Adolphe no es tampoco la novela de una pasión de amor; el amor es desacralizado porque no se ha producido encuentro existencial entre los amantes. Cada uno vive la relación sólo desde su punto de vista. Es la novela de un prolongado intento por alcanzar el amor que termina en ruptura amorosa mal consumada.

Adolphe desea un amor público, un amor que, a la vez que le libra de su soledad, le sirva de gloria. En la posesión de Ellénore hay para él un alimento magnífico de su vanidad: será envidiado hasta por los que hablan mal de ellos. Preocupado por sus problemas personales es incapaz de captar al otro como persona; continuamente ignora los sentimientos de Ellénore, incluso cuando todos los conocen.

Ellénore quiere un amor misterioso y tímido. Ve en Adolphe un amor joven y confiado. Se siente orgullosa de haber sido elegida por un hombre destinado a tener éxito en la sociedad. Su situación social inferior (no está casada; antes de conocer a Adolphe es la concubina de M. de P...) no es un detalle pintoresco, sino

que determina sus relaciones con el mundo y con Adolphe. Su "déclassement social" es uno de los temas centrales de la novela y acentúa la diferencia entre ella y Adolphe. Pero la distancia entre ellos obedece a razones más profundas; con o sin dinero, Ellénore siempre depende de Adolphe; al menos siempre es para él una criatura "pitoyable" que no puede abandonar, aunque la situación lo permita o lo exija. Esa es, por lo menos, la principal razón que él se da.

Entre estos dos seres engañados, pero demasiado orgullosos para confesarlo, se establece una intimidad dolorosa y resignada; intimidad de mentira e hipocresía, pródiga en caricias y en besos; ninguno quiere ser realmente generoso y por ello aumentarán sus preocupaciones. Al darse cuenta, comienzan una nueva prueba, la de la intimidad sin amor y sin mentira.

El drama reside en la *incomprensión*, pero, sobre todo, en la tristeza escéptica de Adolphe. La existencia se encargó de familiarizarle bien pronto con la *muerte*; en vano Ellénore, consagrándole su vida, le hace comprender que ella ha sacrificado todo para hacerle feliz. La idea de la muerte renace en Adolphe. La existencia le parece monótona y algo le empuja irremediablemente a ahogar en él los gérmenes de una pasión liberadora. El amor de Ellénore se convierte en un elemento que se integra en su vida, pero no le da la luz deseada. La *muerte* de la amada, a la vez que le hace comprender lo que esta mujer representaba

verdaderamente, le hace tomar conciencia de su inutilidad de vida humana, de hombre incapaz de vincularse a otro hombre y de amar. Este es el centro del drama: tanto Ellénore como Adolphe *necesitan amor*. Son muy numerosas las insistencias que salpican el relato sobre la *soledad* de Adolphe al principio y al final de la obra (en la relación con su padre..., a la muerte de Ellénore...). Quizá también ahí esté el origen de esa piedad de Adolphe hacia Ellénore, pues, de algún modo, él también en su infancia sin madre ha conocido el sufrimiento de Ellénore.

Observamos en este grupo de novelas una constante clara que actúa como estructuradora de la narración: *El conflicto AMOR-DEBER*. Deber que aparece con diversos matices. Entendido como fidelidad a la virtud (*La Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie*), al linaje y a la religión (*Le Dernier Abencerage*), a las estructuras sociales tradicionales (*Corinne*), o como el sustituto mismo de un amor ya inexistente (*Adolphe*).

En estos casos las exigencias del DEBER se encarnan en el MATRIMONIO, de modo que surge una nueva oposición AMOR-MATRIMONIO.

En varias ocasiones la mujer se rebela abiertamente contra una situación de hecho que es injusta. No puede aceptar el papel que se le asigna sin más en el matrimonio, ni se somete ya sin

reflexionar a unas normas morales que la religión le imponía (Corinne, Virginie, Blanca e, incluso, Ellénore).

Desde 1807 (publicación de *Corinne*) hasta 1857 (publicación de *Madame Bovary*), hay una evolución evidente en la liberación de la mujer. Paso a paso va siendo consciente de sus capacidades específicas, de sus propias posibilidades para orientar su vida, para vivir su concepción del amor.

Sólo en *La Nouvelle Héloïse* el matrimonio y el amor-ideal son compatibles.

Denis de Rougemont en su obra *L'amour et l'Occident* ve en *La Nouvelle Héloïse* una nueva encarnación del mito de Tristan et Iseut bajo una forma que califica de "décadente".

Por el contrario, François van Laere en *Une lecture du temps dans La Nouvelle Héloïse* niega que el libro desemboque en el matrimonio. En efecto, una vez casada, Julie no ha roto su amor pasado y tampoco Saint Preux; Julie siempre supo que amor y matrimonio no van juntos. Como Julie ha prometido fidelidad a su marido, para legitimar para siempre su amor a Saint Preux le es imprescindible pasar al más allá.

Además Rousseau añade al tema de Tristan la tesis de que el amor se desvirtúa con el tiempo y que sólo la muerte lo purifica.

Julie proclama más allá de la vida terrestre una verdadera vida. Posee la esperanza cristiana, de modo que la muerte no es para ella pura liberación del ser por la caída en la nada, es el comienzo de un estado nuevo en el que el hombre, a la vez que permanece misteriosa pero profundamente unido a los que ama en la tierra, se fija para siempre fuera del tiempo y del cambio, en la felicidad perfecta de la Eternidad:

"Non mes amis, non mes enfants, je ne vous quitte pas pour ainsi dire; je reste avec vous (...) vous vous sentirez sans cesse environnés de moi... et puis nous nous rejoindrons, j'en suis sûre (...) *Mon sort me suit et s'assure*. Je fus heureuse, je le suis, je vais l'être; mon bonheur est fixé, je l'arrache à la fortune, *il n'y a plus de bornes que l'éternité*" (VI, carta 12, pág. 565).

De este modo vemos cómo el conflicto AMOR-MATRIMONIO se resuelve con la intervención de un nuevo elemento: El *Thanatos*.

El amor está unido a la muerte. La unión EROS-THANATOS es el único camino posible en estas novelas para alcanzar el amor eterno.

La muerte ocupa en *La Nouvelle Héloïse* un lugar muy importante a lo largo de toda la narración. Además de las

múltiples invoca-ciones de Saint Preux a la muerte, Saint Preux expresa claramente su deseo de muerte en cuatro momentos esenciales del libro, momentos de apogeo de su amor:

1.- Tras la noche de amor:

"O mourons, ma douce amie! mourons, la bien aimée de mon coeur" (I, carta 55, pág. 97).

2.-Cuando cree que Julie está moribunda:

Saint Preux se inocular la misma enfermedad para compartir su destino (III, carta 14).

3.-Al conocer que Julie está prometida a otro (III parte):

"Avant que ta main ne fût avilie dans ce noeud funeste abhorré par l'amour et reprouvé par l'honneur, j'irai de la mienne te plonger un poignard dans le sein (...) A ce pur sang, je mêlerais celui qui brûle dans mes veines d'un feu que rien ne peut éteindre; je tomberais dans tes bras; je rendrais sur tes lèvres mon dernier soupir... je recevrais le tien..." (III, carta 16, pág. 247).

4.-El paseo del lago.

Casi termina con una doble muerte violenta:

"Bientôt je commençai à rouler dans mon esprit des projets funestes, et dans un transport où je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots, et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments" (IV, carta 17, pág. 391).

Todos ellos son momentos en los que se pretende alcanzar el amor eterno con la muerte simultánea de los dos amantes. La muerte es el medio para hacer posible una unión no permitida en vida.

De igual modo, aunque la obra no termina con la muerte de Saint Preux, varios indicios muestran que Rousseau se decidió, no muy convencido, a renunciar a una doble muerte para cerrar su obra:

- En el momento de la muerte de Julie, no sabe qué hacer con Saint Preux y lo envía a Italia a ocuparse de los amores de Milord Edouard.
- Antes, utiliza el tema de la muerte como un rasgo de la unión entre los amantes, concediendo a Saint Preux un sueño premonitorio.
- Una vez muerta Julie, Rousseau no nos dice cuáles son los sentimientos de su amante, lo que equivale a hacerle desaparecer simbólicamente.
- Sabemos indirectamente que al conocer la muerte de Julie, Saint Preux cae gravemente enfermo y debe permanecer varias semanas en Italia, aunque arde de impaciencia por regresar a Clarens.
- El libro termina con el deseo de Claire de reunirse con la muerta:

"Que fais-tu loin de ton amie?... Son cercueil ne la contient pas toute entière... il attend le reste de sa proie... il ne l'attendra pas longtemps" (VI, carta 13, págs. 567-568).

Julie encuentra la paz en la muerte; sólo así podrá reinar retrospectivamente sobre el orden bienhechor que ha establecido en torno a ella en Clarens y unirse indisolublemente al ser a quien desde la primera mirada le había precipitado todo el impulso de su alma.

La muerte libera a las almas y une en la eternidad a los amantes que han vivido en la tierra separados; liberadas de la temporalidad, el amor se hace transcendente e inmortal. El amor-sagrado es posible. Las últimas palabras de Julie a Saint Preux son decisivas:

"La vertu qui nous sépara sur la terre, nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente" (VI, carta 12, pág. 566).

De igual manera en *Paul et Virginie*, *Corinne* y *Les aventures du Dernier Abencerage* sólo la muerte hace posible el amor, liberando a los amantes de las trabas que el DEBER les impuso.

Ya en este primer grupo *Adolphe* apunta una subversión del tema: la muerte de Ellénore parece la única salida posible para terminar con un amor asfixiante. Unos años después, algunas novelas de los otros grupos (*Eugénie Grandet*, *La confession d'un enfant du siècle*, *Dominique* e incluso *L'éducation sentimentale*)

consiguen sustituir el semema *muerte* por el de *separación definitiva*.

Observamos una constante muy significativa en cuanto a la influencia que *la coordenada espacio-temporal* ejerce en la evolución del amor. Diríase que para Rousseau, Mme. de Staël, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand e incluso para Benjamin Constant, *la felicidad supone salirse del espacio y del tiempo* (UTOPIA).

El espacio no sólo es importante para explicar a los personajes sino, sobre todo, para configurarlos. Recordemos aquello que Mme. de Staël nos decía a través de Corinne:

"qui veut être heureux et développer son génie doit, avant tout, bien choisir l'atmosphère dont il s'entoure immédiatement" (Corinne, II, pág. 91).

Por eso es fácil comprender la oposición entre *ciudad* y *naturaleza* presente en estas cinco obras.

La ciudad simboliza la opresión de la opinión social (Adolphe), el ámbito de la corrupción (Paul et Virginie, La Nouvelle Héloïse). Es un espacio maléfico en el que el orden racional-natural ha sido sustituido por el orden social.

La naturaleza es el ámbito de lo espontáneo, de los sentimientos y tendencias más puros. Se llega a la creación de lugares especialmente sagrados (Paraísos idealizados), en donde la felicidad es posible por la vuelta a la sencillez primera (Clarens y el Elysée en *La nouvelle Héloïse*; la isla en la isla: el "repos de Virginie" en *Paul et Virginie*; la Alhambra en el *Dernier Abencerage*; Italia en *Corinne*). Adolphe es un caso especialmente significativo. En el único pasaje en que aparece la naturaleza cambia por completo la psicología de Adolphe. Durante su "rêverie" en el campo, su personalidad cobra fuerza; al tomar conciencia del espacio que le rodea, también la empieza a tomar sobre sí mismo. En ese momento intuye otro mundo; se descentra de sí mismo; hasta se siente generoso. Lástima que esta lucidez carezca de continuidad...

Acercarse a estos lugares naturales casi sagrados implica entrar en una depuración progresiva. Así en *La Nouvelle Héloïse* hay una gradación clara: París -> Vevey -> el Valais -> Clarens --> L'Elysée.

Vemos dos estadios en la relación que los personajes tienen con el espacio-tiempo en función del tipo de amor y viceversa:

- 1) El espacio-tiempo no existe para los personajes que todavía no han franqueado el umbral de su inmanencia. Este es el caso de *Adolphe*. Conocemos vagamente los lugares y ambientes por

los que Adolphe y Ellénore se mueven; los situamos aproximadamente en un tiempo, pero poco parece inquietar a B. Constant la ubicación en un drama que se desarrolla en el interior de sus personajes.

- 2) En *La Nouvelle Héloïse*, *Corinne*, *Paul et Virginie* y *Les aventures du Dernier Abencerage* el espacio y el tiempo van siendo paulatinamente superados hasta llegar a una acción que transcurre en un paisaje interior de acuerdo con su propio ritmo. Lo externo y lo interno llegan a fundirse de tal modo que una descripción del contorno es suficiente para conocer el estado profundo de un personaje. Diríase que hay una *comunicación entre las criaturas y la creación*, porque todas están unidas en un sentido esencial. Esta armonía entre la realidad exterior y la interior admira especialmente en *Paul et Virgí-nie*, en donde B. de Saint Pierre consigue combinar la enorme variedad y precisión de datos del medio con la fantasía.

Al igual que la topografía, la *cronología* también es significativa de la evolución del amor. *Cuanto más puro es el amor menos conciencia tienen los amantes del tiempo*. La perspectiva del amor es atemporal. Sin embargo, en ocasiones, el tiempo llega a cobrar tal importancia que llega casi a equiparar a los actantes. En *La Nouvelle Héloïse* el tiempo es el principal

adversario de los amantes, pues viven imbuidos en la añoranza del pasado y temiendo pensar y proyectar para el futuro. Igual sucederá en *Paul et Virginie* y en *Corinne* en cuanto surge la amenaza de la separación. En efecto, al comienzo de la novela el tiempo no existe; los amantes van tomando conciencia de él al ver amenazado su amor. En *Les aventures du Dernier Abencerage*, Blanca y Aben-Hamet, tras su primera separación, viven pendientes del momento del reencuentro, como si sus existencias sólo tuvieran sentido en esos instantes... Otro tanto sucede en Italia a Corinne esperando el retorno de Oswald o a Paul pensando siempre en Virginie.

Al transcenderse, Julie acierta a armonizar el ocuparse del tiempo real de Clarens (organización de la vida de sus habitantes) con la llamada a una vida superior en la que el hombre se libera definitivamente del tiempo. Algo semejante sucede a Corinne, que vive sus últimos días transmitiendo a la mujer y a la hija de Oswald cuanto a ella le enseñó el amor, a la vez que se siente ya en otro mundo. Para Blanca y para Paul, el tiempo se paraliza tras el adiós definitivo.

Adolphe percibe el paso del tiempo a través de lo que los demás le dicen; le sucede en todos los órdenes de su vida: cuando su padre o algún amigo de éste le recuerdan las posibilidades de triunfo social que está desperdiciando por seguir aferrado a su loco amor.

NOTAS

1. AMIEL, *Journal intime*. París, Eds. Bouvier, 1927, t. II, pág. 40; cit. por BURGUELIN, Pierre, *La philosophie de l'existence de J.J. Rousseau*. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1973 (2ª ed.), pág. 15.
2. DEDEYAN, Charles, *J.J. Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII^e siècle*. París, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1966, pág. 360.
3. MORNET, Daniel, *La Nouvelle Héloïse de J.J. Rousseau*. París, Librairie Mellotée, s.d., pág. 40.
4. LECERCLE, J.L. *Rousseau et l'art du roman*. París, A. Colin, 1969, pág. 70.
5. *Annales de la Société de J.J. Rousseau*. Ginebra, Eds. A. Jullien, 1953-1955, tomo 33, pág. 151.
6. FAGUET, Emile. *Études littéraires. Le XVIII^e siècle*. París, Boivin et Cie, s.d., pág. 377.
7. ROUSSEAU, J.J. *Confessions*. Oeuvres complètes publiées sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond. París, Gallimard, "Bibliothèque de La Pléiade", 1959-1969 (4 vols.), t. I, págs. 253-254.
8. EIGELDINGER, Marc. *J.J. Rousseau. Univers mythique et cohérence*. Neuchâtel (Suiza), Eds. de La Baconnière, 1978, pág. 155.
9. ROUSSEAU, J.J. *Confessions*, ed. cit., t. I, pág. 253.
10. FABRY, Anne Srabian. *Études autour de 'La Nouvelle Héloïse'*. Quebec (Canadá), Eds. Naaman, 1977, pág. 21.
11. ROUSSEAU, J.J. *Confessions*, ed. cit., t. I, pág. 430.
12. FAGUET, E. *op. cit.*, págs. 339-340.
13. GUYON, Bernard. "Un chef d'oeuvre méconnu: Julie", in *Cahiers du Sud* n° 367, pág. 368.
14. *Annales de la Société de J.J. Rousseau*, *op. cit.*, págs. 150 y ss.
15. LECERCLE, J.L., *op. cit.*, pág. 169.
16. *Ibidem*, pág. 167.

17. *Ibidem*, pág. 177.
18. ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'Occident*. París, Plon, 1978, págs. 181 y ss.
19. LECERCLE, J.L. *op. cit.*, pág. 188.
20. EIGELDINGER, Marc. *op. cit.*, pág. 173.
21. *Ibidem*, pág. 179.
22. *Ibidem*, pág. 180.
23. LECERCLE, J.L. *op. cit.*, pág. 100.
24. *Ibidem*, pág. 209.
25. ROUSSEAU, J.J. *Confessions*, ed. cit., pág. 430.
26. GUYON, B. *op. cit.*, pág. 368.
27. FABRY, A.S. *op. cit.*, pág. 162.
28. ROUSSEAU, J.J. *Confessions*, ed. cit., pág. 430.
29. LECERCLE, J.L. *op. cit.*, pág. 164.
30. Este pasaje guarda una clara relación con la *Profession de foi du Vicaire Savoyard* de Rousseau.
31. Anne Srabian de Fabry, *op. cit.*, pág. 64.
32. Jean Starobinski, *La nouvelle Revue Française*, 1^{er} Avril 1966, n° 160. Trad. Michel Butor, pág. 818.
33. Rousseau visitó el Haut-Valais en 1744. En 1754 conoce el Bas-Valais. Se ayudará de lecturas de Holler para completar el cuadro de la *Lettre XXIII* y los recuerdos de este viaje de ocho días.
34. Hay una profunda relación con el deseo de "insularidad" de Rousseau que tiene necesidad de lugares como las islas del Pacífico Tinian y Juan Fernández o como Clarens, para construir su imagen de la "patria perdida", según Jean Starobinski (*La nouvelle Revue Française*, 1^{er} Avril, n° 160).
35. Lecercle, J.L. *op. cit.*, pág. 156.
36. *Ibidem*, pág. 157.
37. VAN LAERE, François, *Une lecture du temps dans 'La nouvelle Héloïse'*. Suiza, La Baconnière, 1968, pág. 175.

38. B. de St. Pierre, *Paul et Virginie*, "Avant-Propos". París, Gallimard, col. Folio, 1984, pág. 251.
39. *Ibidem*, pág. 252.
40. *Ibidem*, "Avis sur l'édition", pág. 265.
41. *Ibidem*, "Préface" de Jean Ehrard, pág. 25.
42. *Ibidem.*, pág. 20.
43. LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des oeuvres*. París, Société d'Édition de Dictionnaires et Encyclopédies, 1953.
44. Emile FAGUET, "Introduction" a *Corinne ou l'Italie* de Mme. de Staël. París, Nation Editeurs, Edition Lutétia.- En efecto, Mme. de Staël realizó en 1804 un viaje por Italia que le marcó profundamente por su belleza y peculiar modo de vida.
45. Cit. por Mme. Necker de Saussure en su *Notice sur le caractère et les écrits de Mme. de Staël*, 1820.
46. Gustave PLANCHE, *Adolphe*. París, Eugène Fasquelle, Bibl. Charpentier, s.d., págs. 6-7.
47. Maurice LEVAILLANT, *Les amours de B. constant*. París, Hachette, 1958, pág. 13.
48. Marcel ARLAND, "Préface" a *Adolphe*. París, Gallimard, col. Folio, 1958.
49. Jean-Daniel CANDAU, "Le colloque de Lausanne", in *Revue Europe*, mars 1968, n° 467, pág. 153.
50. Marcel ARLAND, "Préface" a *Adolphe*, ed. cit., pág. 7.
51. *Ibidem*, pág. 8.
52. Gustave PLANCHE, *op. cit.*, pág. 7.
53. Vid. Maurice LEVAILLANT, *Les amours de B. Constant*, ed. cit.
54. B. CONSTANT, *Réflexions sur la Tragédie*. París, Gallimard, Ed. de La Pléiade, 1957, pág. 952.
55. G. Poulet, *Benjamin Constant par lui-même*. París, Le Seuil, Col. Ecrivains de Toujours, 1968.
56. Fragmento de carta citada por P. Hazard en su artículo de la *Revue de Paris* del 15 dic. 1924.

57. *Mémoires*, I, pág. 34. Citado por Fernand LETESSIER en su "Préface" a *Atala, René, Les aventures du Dernier Abencerage*. París, Garnier-Frères, 1962, pág. LXXXIII.
58. *Les aventures du Fernier Abencerage*, editées par P. HAZARD et Marie-Janne DURRY. París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926, pág. XX.
59. *Ibidem*, pág. XVIII.
60. "Préface" de Fernand LETESSIER, *op. cit.*, pág. LXIII.
61. J.P. RICHARD, *Paysage de Chateaubriand*, París, Le Seuil, 1967.
62. P. HAZARD y M.J. DURRY, *op. cit.*, pág. XVIII.
63. Pierre MOREAU, "Préface" a *Atala. René. Les aventures du Dernier Abencerage*. París, Gallimard, col. Folio, 1971.
64. Ehrard, *op. cit.*, pág. 23.
65. Simone BALAYÉ, *Madame de Staël, Lumières et Liberté*. París, Klincksieck, 1979.

III.2. ANALISIS DEL SEGUNDO GRUPO DE NOVELAS.

III.2.1. *ARMANCE*
ou
QUELQUES SCENES D'UN SALON DE PARIS EN 1827
(Stendhal, 1827)

Texto utilizado:

Stendhal. *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. París, Ed. Gallimard, 1975.

III.2.1.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Stendhal no empieza a escribir novelas hasta 1825; hasta entonces era sólo crítico y había hecho intentos estériles en el teatro. En su obra *Racine y Shakespeare* declara que el verdadero drama del siglo XIX es la novela, por estar libre de los modelos griegos. Stendhal tenía a su favor una gran preparación, ya que había vivido y observado la vida con gran interés. Aunque carecía aún de un sistema bien definido de conceptos, tampoco va a seguir sin más la moda de la época.

Por sus gustos de ideólogo y su curiosidad filosófica se inclinó hacia las historias verdaderas y dramáticas que pusieran en juego las pasiones esenciales de la humanidad: el amor, los celos, la ambición... La única regla que quiere respetar es la verdad absoluta de los sentimientos, la sinceridad del relato. Nunca inventará completamente ni la intriga ni los personajes de sus novelas. La finalidad de la novela no es para Stendhal divertir la sensibilidad o agradar a la sensibilidad amorosa, sino que tiene un fin filosófico: cuenta para ayudar a comprender el mecanismo de los sentimientos y la teoría del corazón humano.

Preferimos hacer referencia a los datos biográficos de Stendhal al estudiar *Le rouge et le noir* por parecernos más adecuado según la dinámica de las obras.

Para descifrar la génesis de *Armance*, debemos remontarnos a los orígenes del tema central de esta novela.

La actualidad literaria inspira a Stendhal el tema. En 1823, Mme. de Montolieu había traducido libremente una novela alemana de Caroline Pichler: *Olivier*, en la que un joven es rechazado por una mujer por tener el rostro deformado por la viruela. En 1825, una novelista célebre, Mme. la Duchesse de Duras, escribe una "nouvelle", *Olivier ou le secret*, que nunca se imprimió pero que leyó a algunos amigos; Olivier se alejaba por una secreta enfermedad de la mujer que amaba. Thabaud de la Touche publicó una novela en 1826, *Olivier*, sobre el mismo tema. Stendhal no conoció la obra de Duras, pero sí la de La Touche, que comentó en una revista inglesa, y decidió trabajar en el tema estudiando la psicología de un "babilan".

El 30 ó 31 de enero comenzó a dictar los primeros capítulos. Pero esta primera redacción fue abandonada una semana más tarde a causa de una crisis sentimental con la Condesa de Curial. El 19 de septiembre de 1826 la retoma, terminándola el 10 de octubre. Tras algunas correcciones, la novela aparece en tres tomos y sin nombre de autor en Urbain Canel; el 18 de agosto de 1827, con el título de *Armance ou quelques scènes d'un salon à Paris en 1827*, y cuyo protagonista se llama Octave. La acogida fue muy fría. Como Stendhal no se había ocupado de explicarse, el público no comprendió nada en esta oscura historia de amor.

Para saber cuál pudo ser la voluntad del yo de Stendhal al escribir *Armance*, hemos examinado el "Avant-propos" que, con fecha del 23 de julio de 1827, formaba parte del cuerpo de la obra, así como la carta que Stendhal dirige a Mérimée el 23 de diciembre de 1826.

En el "Avant-propos"¹, el autor se defiende en dos direcciones:

- Su novela no es una novela "à clé", y ruega al lector que no busque en ella "applications".
- Invita a no ver allí una obra satírica, ya que es normal que "chacun prête des ridicules au parti contraire".

Estas preocupaciones sugieren al lector que esta novela inofensiva que "sera oubliée au plus tard dans six mois", es todo lo contrario, es decir, una novela "à clé" y una novela satírica.

Stendhal termina pidiendo que se asimile su libro a las comedias de costumbres aplaudidas durante el siglo, que "ont présenté un miroir au public", y justifica su estilo "naïf" opuesto a "l'emphase germanique et romantique".

En la carta a Mérimée, Stendhal se preocupa, sobre todo, de demostrar el "babylonisme" de Octave.

Podemos concluir que el autor persigue con esta novela dos fines:

- 1) Descubrir los movimientos del corazón humano y expresarlos con precisión mediante el estudio del nacimiento y evolución del amor en un hombre conflictivo.
- 2) Pintar la sociedad de su tiempo, más exactamente, uno de los sectores: la aristocracia.

El título de la novela, *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, nos sitúa en la coordenada espacial (París) y temporal (1827), y en él se refleja ya la doble intención del autor, es decir, el entrecruzamiento de la intriga y del retrato de costumbres.

El título de *Armance* no indica necesariamente una voluntad de presentar a este personaje como el principal de la obra, si tenemos en cuenta que la novela primero se llamó *Olivier* y que luego, al cambiar el nombre por el de Octave, el título de la novela pasó a ser *Armance*.

Algunos críticos -Prévost, Bardèche-, apoyándose en el subtítulo: "quelques scènes d'un salon de Paris en 1827", han creído que la principal preocupación de Stendhal era pintar y juzgar a la sociedad de su época, mientras que la intriga era accesoria y el estudio de los caracteres de Octave y Armance sólo desempeñaba un papel secundario; incluso, Prévost ha llegado a

pensar que si Stendhal atribuye a Octave cierta anomalía que le mantiene alejado de la condición común, es sobre todo para hacer de él un mejor observador de la sociedad. Sin embargo, hoy sabemos que el responsable de este subtítulo fue el editor, que quiso situar el libro bajo el signo de la actualidad. El autor había propuesto "Anecdote du XIX^e siècle", mientras Mérimée quería que el subtítulo recordara que *Armance* se relacionaba íntimamente con el tratado *De l'Amour*.

Todos estos cambios e hipótesis son significativos de la confusión o del secreto que domina toda la obra.

III.2.1.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

Armance constituye un todo compuesto por una yuxtaposición de episodios que guardan una perfecta unidad en relación con la acción central. Es una continuación de escenas, como en una obra de teatro.

La intriga es muy sencilla hasta el punto de correr el riesgo de aburrir al lector: Octave es un joven "babilan" (palabra italiana que significa "enamorado platónico por decreto de la naturaleza") bastante extraño que se enamora de su prima *Armance*. Le confiesa su amor porque, herido en duelo, se cree ya en la tumba. Cuando al curarse intenta retractarse no puede hacerlo, pues *Armance* parece comprometida. Se casa con ella y se suicida pocos días después de su matrimonio.

Esta es la línea esencial, aunque aparentemente tres temas se entrecruzan:

- 1) Un desgraciado que no puede mostrar fisiológicamente el amor que siente.
- 2) Enfrentamiento de dos almas que sienten una pasión recíproca, pero tan rara que su desgracia constante proviene de sus escrúpulos llevados al límite.
- 3) Las costumbres de la época. Octave pertenece a la aristocracia de la Restauración, pero se esfuerza en huir de la sociedad a la que pertenece (la sociedad a la que Julien en *Le Rouge et le Noir* quiere conquistar) y a la que juzga sin cesar.

Esta intriga está compuesta de avances y retrocesos. Sin embargo, la ruptura momentánea del texto es muy frecuente por la irrupción constante de Stendhal en el relato; estas intervenciones del autor son al principio de la obra muy evidentes, propias de un aprendiz de novelista, y llenas de expresiones como "semble", "peut-être", "quoique", "on ne peut rien", "on ne peut rien", "il faut avouer...":

"Peut-être quelque principe singulier..." (*Armance*, pág. 50).

"Quoique la marquise fût une fort grande dame..." (pág. 90).

Pero, poco a poco, las reflexiones se hacen más claras y más breves. Esta interrupción del texto viene determinada por distintos factores.

- Las *digresiones* no suelen ser muy extensas:
 - . Sobre la belleza rusa (pág. 95).
 - . Sobre la afectación (pág. 209).
 - . Sobre la oposición nobleza/burguesía (cap. XIV).

- Más abundantes suelen ser los incisos:

- . Incisos reflexivos:

"Il s'était fait les serments les plus forts contre cette passion, et comme il manquait de pénétration et non pas de caractère, il eût probablement tenu ses serments" (pág. 108).

"Mais le lecteur est peut-être aussi las que nous de ces tristes détails; détails où l'on voit les

produits gangrenés de la nouvelle génération lutter contre la légèreté de l'ancienne" (pág. 248).

. Incisos explicativos:

"Les deux millions qu'il allait lui voter (ce furent les mots de cet homme)" (pág. 62).

- Muy a menudo el yo-autor asoma en su texto directamente:

"Je ne répéterai pas..." (pág. 95).

"Oserons-nous le dire..." (pág. 120).

Y continuamente se dirige al lector, al que lleva de la mano:

"Le lecteur ne se lassera-t-il pas de ces tristes détails?" (pág. 178).

- Encontramos también algunas "mise en abîme":

. Los *tilleuls* son un reflejo de la familia Malivert y, a su vez, de toda la clase aristocrática:

"Une rangée de tilleuls taillés régulièrement trois fois par an, en garnissent le fond, et leurs formes immobiles semblaient une image vivante de la vie morale de cette famille" (pág. 53).

. El *amor apasionado de Eloísa y Abelardo*, cuyas tumbas visitan los dos amantes (pág. 112), es una "mise en abîme" de su historia de amor en lo imposible.

- Hay adelantos de la acción futura:

. Sobre el amor que Octave sentirá por Armance:

"Un mot qui lui eût dénoncé qu'un jour il pourrait avoir de l'amour pour Mlle. de Zohiloff..." (pág. 91).

. El suicidio final de Octave es preparado varias veces (pág. 117).

. Anuncios del drama final:

"Ils ne voyaient que ces moments fortunés ne pouvaient être que de bien courte durée" (pág. 209).

- *Resúmenes* de la acción transcurrida (pág. 109).
- *Monólogos interiores* en los que el autor habla por boca de los personajes (págs. 65, 132, 138, etc.).

La función de estos elementos de ruptura en el texto es la de poner al lector al corriente de todo. El yo-escritor le lleva de la mano y le explica cuanto éste desea saber, evitando que se identifique con un personaje concreto y haciendo que se acerque al yo-autor. El lector se convierte en un ser superior que conoce el pasado, el presente y el futuro, lo más evidente y lo más oculto de los personajes.

El elemento básico que dirige la obra haciendo avanzar la narración y dando unidad al conjunto es la evolución del comportamiento amoroso de los actantes principales, Octave y Armance.

III.2.1.2.1. Los personajes antes del amor.

Stendhal tiene siempre presente la fisiología y la psicología de sus personajes tanto cuando piensa en los incidentes que expresan su carácter como cuando se centra en la intriga de la novela. Jean-Pierre Richard² piensa que el personaje es en Stendhal el resultado de la rapidez con la que se desarrollan los estados psicológicos.

En las novelas de Stendhal siempre es un personaje masculino el centro de la obra, incluso aunque el título sea el nombre de una mujer, como sucede en *Armance*. Tomando como punto de partida este personaje, podremos situar todos los demás elementos, no sólo los otros personajes, sino también el espacio y el tiempo. Se trata de analizar las fuerzas interiores que mueven al personaje principal o personajes. Esta reducción inicial nos permitirá ir directos a lo esencial y analizar la jerarquía novelesca a partir de su cumbre.

Por otra parte, los personajes que Stendhal crea mantienen una estrecha relación con la vida real. Así, Octave es un representante de la aristocracia bajo la Restauración; *Armance* recuerda físicamente a una dama de compañía de la amante de M. de Stroganoff y moralmente a la Duchesse de Castries; Mme. de Bonnivet es la Duchesse de Broglie más Mme. Swetchine y Mme.

Krudener. La descripción del gran mundo es hecha por Stendhal casi de oídas, ya que él frecuentaba más los salones literarios que los de la alta sociedad. Y los sufrimientos de Armance y Octave son en parte sus propios sufrimientos al romper con la Comtesse Curial.

En esta novela hay dos actantes que configuran todo el relato: Octave y Armance. El principio de la novela está ocupado casi exclusivamente por la figura de Octave, pero, poco a poco, la presencia de Armance se hace más frecuente, hasta convertirse en indispensable y determinar el "desenlace" del relato.

Octave.

a) Creación del personaje de Octave.

El nombre de *Octave* dado al actante masculino no tiene para nosotros una especial significación; ya sabemos que en un principio Stendhal pensó en el nombre de *Olivier*, más representativo de la psicología del personaje por asociación con el *Olivier* de la Duquesa de Duras.

En lo que concierne al apellido de Octave, es necesario oponer el patrónimo *Malivert* al de *Bonnivet*:

"Malivert est le nom de mon village; Bonnivet était le nom de l'amiral favori de François I^{er}".

La primera sílaba enfrenta Mal- (*malheur*) y Bon-; se podría leer: Mal-i-vert y Bon-i-ve(r)t. El Chevalier de Bonnivet será una especie de rival para Octave, de ahí que su nombre sea precisamente antitético al de Octave.

Centrándonos en Octave, examinemos aquellos rasgos que nos muestran su prosopografía y su etopeya para poder, más adelante, analizar la evolución que dicho personaje seguirá.

Para conocer cuáles son los rasgos funcionales de Octave es necesario leer todo el libro, ya que su descripción va realizándose a lo largo de la obra.

Al principio del libro, durante la primera página, aparecen citadas todas las perfecciones de Octave, propias de un héroe de novela (pág. 49):

- Juventud: "à peine âgé de vingt ans".
- Belleza: "Beaucoup d'esprit, une taille élevée, des manières nobles, de grands yeux noirs, les plus beaux du monde".
- Rango social: "Son père, le marquis de Malivert, souhaite retenir son fils unique à Paris".

Pertenece a una gran familia de la nobleza cuyos antepasados estuvieron en las Cruzadas. Su familia emigró y volvió a Francia con Luis XVIII.

- Formación intelectual:

"Il venait de sortir de l'école Polytechnique" (pág. 49).

Es una particularidad que va a influir sobre su carácter. En toda la novela será politécnico, por su escrúpulo constante, por su honradez de pensamiento casi científico, por su gusto por el análisis:

"goût pour la chimie" (pág. 56).

"... un jeune gentilhomme se passionner pour la lecture" (pág. 53).

Lo único que le faltaba a Octave era: *fortuna* y un *amor compartido* (aparte del de su madre). Durante el desarrollo del relato los alcanzará. La fortuna la conseguirá con la aprobación de la "Loi d'indemnité" (pág. 60), y el amor compartido al conocer a Armance.

Pero inmediatamente aparecen una serie de rasgos particulares que constituyen los rasgos funcionales de su personalidad y que le diferencian de los demás héroes de la novela.

- Extraño carácter:

- Melancólico:

"Quelque chose de sombre, empreint dans ses yeux si doux" (pág. 49).

- Indiferente a todo:

"Octave ne désirait rien, rien ne semblait lui causer ni peine ni plaisir" (pág. 49).

- Gusto por la soledad:

"Le séjour de cette école lui avait été cher, parce qu'il lui offrait l'image de la retraite et de la tranquillité d'un monastère" (pág. 53).

La causa de este extraño carácter es desconocida ("Quelle que fût la cause de sa profonde mélancolie") (pág. 50) y determina todo el comportamiento del personaje; es la clave de toda su personalidad, lo que hace que Octave sea sucesivamente un:

- Violento: Sus bruscos y repentinos accesos de furor que le hacen huir desesperado:

. Tiene éxito en un baile y de pronto "Octave s'enfuit du salon de Mme. de Bonnivet", corre bajo la lluvia y busca pelea (pág. 65).

. Arroja a un criado por la ventana (pág. 70).

. En un baile, Mme. de Cloix

"lui faisait un compliment trop vif, lorsque tout à coup les traits d'Octave se couvrirent de rougeur,

et il quitta le salon d'un pas dont il cherchait en vain à dissimuler la rapidité" (pág. 71).

Hay una especie de loco en él que desmiente todo lo que nos dice su sabiduría, su lucidez, su equilibrio intelectual.

- Taciturno:

"Il entra chez un restaurateur, et fidèle au mystère qui marquait toutes ses actions, il demanda des bougies et un potage; le potage venu, il s'enferma à clé, lut avec intérêt deux jours qu'il venait d'acheter, les brûla sous la cheminée avec le plus grand soin, paya et sortit" (pág. 77).

Es un incidente inútil que descubre la existencia de un repertorio perdido.

Toda una serie de contradicciones aparecen en su carácter:

- Adora a su madre pero nunca le confía nada; responde a sus preguntas sin más:

"Et si jamais je ne l'interroge à ce sujet, jamais de lui-même il n'aura l'idée de m'en parler" (pág. 59).

- Ofrece una existencia transparente pero acude a prostíbulos (pág. 118); y cuando quiere atraerse a Mme. d'Aumale no duda en sobornar a uno de sus criados y espiarla (pág. 125).
- Odia a su tío, M. de la Soubirane, y le acompaña constantemente (pág. 58).

- Escrupuloso y tímido.
- Es católico pero lee a los ideólogos del s. XVIII. Su madre se desespera y entonces lee alternativamente a Bonald y a Cabanis (pág. 55).
- En política, odia los periódicos ultras, pero los lee con los liberales (pág. 77).
- Se crea deberes a los que obedece con fanatismo. Es "le devoir incarné", dice su tío el Commandeur de la Soubirane.

El *deber* es una orden para Octave. Es imposible ser honesto consigo mismo y aceptar las consecuencias. Todo esfuerzo de Octave consiste en ver claro en sí mismo, en no aceptar la menor complacencia que le llevaría a la facilidad. Está en constante estado de vigilancia. Tiene impuesta la mística de la perfección. Lo grave es lo que no depende de lo moral, lo que parece a los demás sin importancia. El crimen más grave es la bajeza que se prueba con una simple palabra o mirada. Su conciencia sufre durante semanas. Basta con que su espíritu tan científico le muestre un deber ínfimo para que ese deber se convierta para él en una obligación y tanto más grave cuanto que es más quimérica. Llegando incluso a matarse por deber, casi por escrúpulo, porque un viejo amigo le ha aconsejado una confesión que no se atreve a hacer (pág. 258); sin embargo, mata a un hombre en un duelo sin emocionarse.

Es interesante ver cómo Octave se aprehende a sí mismo y cómo le aprehenden los demás.

Octave no se siente satisfecho de sí mismo. Se desprecia a sí mismo y a la clase social a la que pertenece. Se considera un desgraciado:

"Lorsqu'il sera question d'agir, j'agirai d'une manière opposée à ce qui me semble raisonnable aujourd'hui, et tout cela par orgueil! Ah! si le ciel m'avait fait le fils d'un fabricant de draps, j'aurais travaillé au comptoir de l'âge de seize ans; au lieu que toutes mes occupations n'ont été qu'un luxe; j'aurais moins d'orgueil et plus de bonheur [= *malheureux*]... Ah! que je me déplaçais à moi-même!" (pág. 73).

"moi! malheureux!..." (pág. 65).

"Ah! que je suis faible et méprisable" (pág. 162).

Armance trata a Octave primero con indiferencia, luego como a un amigo por el que siente compasión (pág. 72). Pronto su amistad se convierte en pasión (pág. 135) y en amor (pág. 104).

Su madre le considera un ser superior:

"Je suis une simple femme (...) comment oserai-je me croire faite pour donner des conseils à un être aussi fort, aussi singulier" (pág. 59).

La sociedad le considera como un ser extraño. Le caracteriza como:

"Tu es Lucifer en personne" (pág. 50).

"L'impassible Octave" (pág. 61).

"L'étonnant Octave" (pág. 167).

"Le bel Octave" (pág. 111).

En cuanto a su visión de los demás, Octave valora a su madre y a Armance mientras que desprecia a la sociedad y a los aspectos de ésta que su padre encarna.

Armance es para él, en un primer momento, *un amigo*:

"Il songeait à Armance, mais comme à son seul ami ou plutôt comme au seul être qui fût pour lui presque un ami" (pág. 78).

Es el único ser capaz de hacerle cambiar su extraña manera de ser:

"Le bonheur tranquille et parfait dont le pénétrait la douce amitié d'Armance, fut si vivement senti pour lui qu'il espéra changer de caractère" (pág. 116).

Luego, la amistad se transforma en una "*admiration passionnée*" (pág. 92) y, finalmente, en *amor intenso*:

"J'aime Armance" (pág. 162).

"Je meurs comme j'ai vécu en vous aimant avec passion" (pág. 196).

Octave desprecia a *la sociedad* por su vulgaridad y afectación:

"Dieu que les hommes sont vils! (...) Le monde lui faisait horreur" (pág. 65).

Su *madre* es el principal objeto de su amor al principio del libro:

"... sa mère qu'il aimait avec une sorte de passion" (pág. 49).

Este amor es transformado en amor por Armance:

"L'amour filial même, si profondément empreint dans son âme, en avait disparu" (pág. 164).

Por su *padre* siente respeto, pero en el fondo le desprecia por su ambición:

"... un père qu'il respectait" (pág. 49).

Armance.

Armance es claramente un actante. Da el título al libro porque ella, y quizá sólo ella, habría podido conseguir el cambio definitivo de Octave.

En cuanto a la creación del personaje de Armance, la crítica temática⁴ considera que, según las reglas de la onomástica stendhaliana, "Armance" proviene de MANCE-AR, "mansar", el masculino de "mansarde". Desde el principio Octave quiere subir el techo de su cuarto:

"... la dépense de la salle à établir en élevant le toit de sa chambre à coucher" (pá. 67).

Pero este proyecto, imposible en aquel tiempo, no se realiza; simboliza probablemente el fracaso de Armance en su propósito de hacer de Octave un hombre y su marido.

El retrato de Armance realizado por Stendhal es muy tardío; se hace esperar en varios capítulos. La vemos por primera vez en el segundo capítulo y hasta el quinto no aparece retratada ante el lector, es decir, cuando Octave la descubre realmente.

En cuanto a sus rasgos físicos o prosopográficos, Stendhal se ve obligado a pintarla *demasiado perfecta*. Responde al tipo de "mujer-Restauración", es un personaje parecido a muchas

jóvenes antes de 1830; sólo su nombre extranjero nos hace ilusión.

Su carácter aparece esbozado a partir del de Octave; muchos de sus rasgos, de sus ideas y decisiones son de éste:

- Juventud:

"à peine âgée de dix-huit ans" (pág. 84).

- Belleza: centrada en los ojos, como en Octave:

"De grands yeux bleus foncés qui avaient des regards enchanteurs" (pág. 84).

"Quelque chose d'asiatique dans ses traits (...) si je l'osais, la beauté russe (...) un singulier mélange de la beauté circasienne la plus pure et de quelques formes allemandes un peu trop prononcées" (págs. 85-86).

- Únicamente se diferencia de Octave por su *condición social*:

"Armanche était une nièce assez pauvre de mesdames de Bonnivet et de Malivert" (pág. 62).

- Su carácter es también extraño, como el de Octave:

"Cette jeune fille avait un caractère singulier" (pág. 83).

. *escrupulosa* para consigo misma:

"Elle avait pris l'habitude de se juger peu relativement à l'effet produit sur les autres, mais beaucoup relativement à ses sentiments d'aujourd'hui,

dont demain peut-être le souvenir pouvait empoisonner sa vie" (págs. 84-85).

- . *gusto por la soledad* (pág. 137).
- . *un deber escrupuloso* (pág. 103).
- . También oculta un "*fatal secret*": su amor por Octave.

Pero tiene algunos rasgos particulares que la diferencian claramente de Octave; son sus rasgos funcionales o etopeya:

- Firmeza y seguridad:

"Mademoiselle de Zohiloff cachait sous cette apparence d'une douceur parfaite une volonté ferme (...) Les petits événements de la vie semblaient glisser sur son âme sans parvenir à l'émouvoir" (pág. 85).

"Sa droiture impassible qui leur faisait peur (...) un caractère aussi ferme dans ses croyances et aussi franc" (págs. 85-86).

- Susplicacia y tranquilidad:

"Cette sérénité parfaite (...) s'alliait chez elle à l'esprit le plus fin, et lui valait une considération au-dessus de son âge" (pág. 84).

- Abnegación: se le ocurre que Octave quizá ha asesinado; es igual, su amor será aún mayor.

En cuanto a la imagen que de sí misma tiene, Armance se subestima cara a la sociedad y se considera indigna de ver correspondido su amor a Octave:

"... moi la plus pauvre de toutes les filles qui apparaissent dans le salon de Mme. de Bonnivet" (pág. 109).

"Je ne suis pas même jolie. Ce que je peux dire à Octave est d'un intérêt mât; je suis sûre que souvent je l'ennuie, ou je l'intéresse comme une soeur" (pág. 153).

Armance desprecia a la sociedad de los salones y sueña con alejarse de ella (pág. 137). A Mme. de Malivert la aprehende como su amiga-confidente íntima (terminarán sus días juntas en el mismo convento). Octave es primero su mejor amigo y termina por amarle apasionadamente (pág. 237).

Los demás la ven de diferentes maneras:

- Octave:
 - . Como "la seule personne qui lui semblât digne de son amitié" (pág. 182).
 - . Como el único remedio a su mal.
 - . Como el único objeto que da sentido a su vida: "Loin d'elle il ne pouvait voir aucune action qui valût la peine de vivre" (pág. 162).
- Mme. de Malivert: como su mejor amiga.

- Mme. de Bonnivet: como su "parente éloignée" con la que se puede ejercer la caridad: "elle l'appelait sa nièce et comptait la marier en obtenant quelque grâce de la cour" (pág. 84).
- M. de Malivert y M. de la Soubirane: como una "dame de compagnie" (pág. 202).
- La sociedad: la admira y a la vez la envidia:

"Elle devait à cet admirable caractère (...) l'amitié de tout ce qui se trouvait de femmes distinguées dans la société de Mme. de Bonnivet (...) mais Mlle. de Zohiloff avait aussi beaucoup d'ennemies" (págs. 84-85).
- . La acusan de hipócrita que quiere "devenir vicomtesse de Malivert" (pág. 218).

En el universo novelesco de Stendhal, *los personajes* gravitan en torno al actante masculino, cuya irradiación atrae al o a los actantes femeninos. Desde el punto de vista estructural, tanto los personajes principales (actantes) como los secundarios (comparsas) constituyen un conjunto.

El sistema de los comparsas es bastante complejo; de ahí la necesidad de encontrar criterios que permitan agruparlos. Partimos de los tres criterios que distingue Hans Boll Johansen⁵:

- 1.-Personajes que intervienen plenamente en la dinámica del desarrollo de la intriga (Mme. de Malivert).
 - a) Desde el *punto de vista funcional*: influyen sobre las *fuerzas interiores* que determinan la actitud psicológica

de los actantes y sobre las fuerzas exteriores que dirigen sus acciones.

- b) Desde el *punto de vista relacional*: mantienen vínculos estrechos con cada uno de los actantes principales.

2.-Personajes que intervienen parcialmente en la dinámica del desarrollo de la intriga. (La sociedad de los salones).

- a) Desde el *punto de vista funcional*: incapaces de influir por su propia iniciativa en las fuerzas interiores, pero sí en las fuerzas exteriores, e incluso pueden encarnarlas.
- b) Desde el *punto de vista relacional*: se definen en general en relación con un solo actante.

3.-Personajes que no intervienen en la dinámica del desarrollo de la intriga. No influyen ni en las fuerzas interiores ni exteriores. Tienen un papel accesorio: sirven para valorar a los actantes o como meros instrumentos suyos. Algunos aparecen una sola vez en la novela.

- *Mme. de Malivert*. Es el tipo maternal:

"Encore belle et avec de l'esprit le plus singulier et le plus piquant elle avait conservé une sympathie vive et obligeante pour les intérêts de ses amis, et même (...) des jeunes gens (...) jamais l'affectation n'approcha de Mme. de M." (pág. 50).

Su *función*, esencial en la novela, es hacer lo que los actantes no pueden: *tener iniciativas*. Mantiene estrechas *relaciones* con los dos actantes, tanto en el terreno de la acción externa como en el de los sentimientos:

- Al principio de la novela crea la situación que da lugar a la intriga amorosa incitando a su hijo Octave, enamorado de la soledad, a acudir al lugar en el que hallará a Armance:

"Mme. de Malivert conclut, comme de coutume, qu'elle devait employer toute l'influence qu'elle avait sur son fils pour l'engager à aller beaucoup chez madame la marquise de Bonnivet" (pág. 59).

- Desaparece en cuanto la intriga avanza, y reaparece cuando ésta se estanca, ej.: en el capítulo XI, para pedir la mano de Armance para su hijo.

Desde el punto de vista relacional, es la única que tiene un trato real y complejo con los dos actantes. Así, para Octave representa al principio de la novela un vínculo con el mundo frente a la soledad:

"Excepté dans les moments où je jouis du bonheur d'être seul avec toi, mon unique plaisir consiste à vivre isolé, et sans personne au monde qui ait le droit de m'adresser la parole" (pág. 55).

En la última parte de la novela, la madre aparece como un doble de la mujer amada. Hay varios momentos en que ambas surgen juntas en la mente de Octave:

- Capítulo XVI. Los sentimientos hacia ambas son confrontados y armonizados:

"Peu à peu tout lui devint indifférent, excepté le souvenir d'Armance qu'il devait fuir pour toujours, et ne jamais revoir sous quelque prétexte que ce fût. L'amour filial même, si profondément empreint dans son âme, en avait disparu" (pág. 164).

- Tras el duelo, cuando Octave recupera el conocimiento, piensa primero en su madre y luego en Armance (pág. 187).
- Es curioso que el lugar sagrado del amor: "la caisse d'oranger", se encuentra precisamente "sous les fenêtres de sa mère" (pág. 168).
- Armance y Mme. de Malivert, al final de la novela, realizan una acción común que las une para siempre:

"Peu après, le marquis de Malivert étant mort, Armance et Madame de Malivert prirent le voile dans le même couvent" (pág. 260).

Según la interpretación psicoanalítica, el personaje de la madre parece ser la clave de algunos problemas espinosos: la impotencia misteriosa de Octave, sus accesos de violencia, la identificación de la madre y la esposa. Hay una oposición actividad-pasividad en la que puede estar el origen del complejo edipiano. Algunos psicoanalistas atribuyen la impotencia del hijo al papel nefasto desempeñado por una madre dominante; otros ven aquí las consecuencias del tabú del incesto.

El análisis interno de la novela no nos permite admitir ni rechazar ninguna de estas hipótesis.

- *La sociedad de los salones.*

Aparece retratada de dos maneras; primero, se presenta de una manera discreta. Crea el ambiente por un ligero rumor de tonterías y pequeñas perfidias que hacen un ruido de fondo. Es un desarrollo de cálculos y mezquindades (Mme. de Claix, Mme. d'Ancre...). Refleja la rivalidad entre la nobleza de provincia y la de Corte; la rivalidad de los banqueros de la Chaussée d'Antin y la aristocracia del faubourg Saint-Germain; las exhortaciones piadosas pronunciadas por una gran dama ambiciosa y por un jesuita galante, Mme. de Bonnivet y el Chevalier de Bonnivet (cap. XIV). Sirven de pretexto a Stendhal para reflejar las discusiones contemporáneas y Stendhal finge excusarse (pág. 148).

Otras veces, el salón aparece en primer plano. Stendhal intenta describir escenas de comedia: Mme. de Bonnivet con Octave viendo si éste posee o no "le sens intime" (pág. 94).

Algunos personajes de los salones aparecen tratados con más detalle:

- *Mme. de Bonnivet:*

"... pouvait passer par l'une des femmes les plus remarquables de la société" (pág. 89).

Inspirada en la Duquesa de Broglie, es un personaje perfectamente inútil en la intriga, ya que Armance hubiera podido ser la

dama de compañía de otra mujer cualquiera, pero Stendhal pone con ella en primer plano cierto medio muy conocido en el faubourg Saint-Germain, inmerso en la hipocresía del jesuitismo.

- *Mme. d'Aumale*: "la duchesse de Castries que j'ai faite sage", nos dice Stendhal. Es brusca, caprichosa, con ideas locas:

"C'était la coquette la plus brillante et peut-être la plus spirituelle de l'époque" (pág. 124).

Hay dos personajes de comedia:

- *M. de Malivert*: un emigrado a causa de la Revolución cuya única preocupación es casar a Octave para salir de su "misericordia" (pág. 52).
- *M. de la Soubirane*: un "ultra" susceptible, vindicativo, charlatán y vulgar:

"cette âme vulgaire qu'après la naissance ne voyait que l'argent" (pág. 74).

Otros personajes sólo aparecen cuando la intriga tiene necesidad de ellos:

- *Le Chevalier de Bonnivet*. Surge en el capítulo XXV con el único pretexto de poner en escena a un jesuita hipócrita y cauteloso; su misión es separar a los amantes mediante el engaño con cartas anónimas. Es un anti-Octave: los dos son jóvenes y primos, uno un "ultra", otro un racionalista impío; rival de Octave ante *Mme. d'Aumale*, quería serlo también ante *Armance*. Es el poder del clan Bonnivet frente a la impotencia de Octave.

- *M. de Cr  veroche*: su fatuidad, su insolencia aparecen para provocar a Octave una enfermedad grave que le brinde la ocasión de confesar su amor.

Stendhal no interesa al lector por un personaje que debería ser matado por el actante masculino.

- *Méry de Tersan*: confidente y amiga de Armance (cap. IV), facilita la comunicación entre Octave y Armance.

Muchos de los personajes de este nivel carecen de personalidad propia (ej.: la Duchesse d'Ancre, Mme. de la Ronze...) y si la tienen no son conscientes del juego psicológico que existe entre Octave y Armance. Sus intenciones no son expuestas. Incluso los dos miembros de la conspiración masculina no actúan bajo la influencia de sentimientos matizados sino bajo la puls  n de una reacción primaria de orden convencional: un matrimonio conveniente supone igualdad de rango y dinero.

La función de estos personajes es servir de contrapeso a la intriga amorosa; se aprecia una clara progresión en su acción: sus intervenciones son cada vez más determinantes a medida que la acción progresa. Al principio, cuando la evolución del amor está apenas esbozada, la actitud de estos personajes favorece más bien los encuentros y por consiguiente los sentimientos. Más tarde, su acción se convierte en negativa e incluso hostil para restablecer el equilibrio de las fuerzas; así en el capítulo XXIII, en el que el amor entre Octave y Armance alcanza la máxima

intensidad, es el capítulo en el que se traman las intrigas más funestas. Curiosamente, Stendhal distribuye los papeles en función de los sexos: las mujeres son favorables a los enamorados y los hombres son viles adversarios.

El último grupo de personajes secundarios no influye de ninguna manera en los sentimientos que existen entre los actantes. Su paso es tan discreto que no llama apenas la atención. Aparecen según las necesidades de la acción interior o exterior, y desaparecen tan desapercibidos como cuando entraron en escena. Estas comparsas son utilizadas como instrumentos por los otros personajes o sirven para caracterizarles, para completar su retrato. Así, el servidor que Octave arroja por la ventana aparece para ilustrar la violencia y extravagancia de Octave; el viejo Perrin y Mlle. Rouvier, mencionados en el cap. IV, están al servicio de la Marquise de Bonnivet (pág. 75).

A esta jerarquía pertenece también la burguesía, constituida por ricos banqueros con las "dames banquières" (pág. 145); sólo aparecen en oposición a la nobleza.

III.2.1.2.2. Dinámica del amor.

La relación amorosa entre Octave y Armance evoluciona siguiendo unas etapas bien delimitadas, aquellas que Stendhal determinó en su *Teoría sobre el amor*:

I. PREDISPOSICION DE LOS ACTANTES PARA EL AMOR

- Presentación detallada de Octave de Malivert:
 - a) Su condición social: nobleza parisina.
 - b) Su carácter singular: sentido del deber + misterio (págs. 69-73).
- Algunos rasgos de Armance de Zohiloff -> natural y clara.
- Presentación breve y paulatina de las diferentes comparsas: M. de la Soubirane (pág. 50), Mme. de Malivert (págs. 50 y 53) y M. de Malivert (pág. 51).

BISAGRA: Aprobación de la "Loi d'indemnité" y sus repercusiones en Octave (pág. 60).

- Consecuencias: desencadena la acción.

II. NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL AMOR: Hacia el amor-virtud.

1.-Admiración. Dos etapas:

- a) Octave rico contrasta la actitud de la sociedad mundana, que le acoge efusivamente, con la reserva de Armance. Intuye en ella el alma que la sociedad aún no ha corrompido y que tan desesperadamente él ha buscado.
- b) Octave sorprende una frase de Armance sobre él: "Une âme que je croyais si noble" (pág. 79), y descubre que Armance le estima por él mismo y no por su dinero.

(Ausencia de fase de deseo)

2.-Esperanza. Por primera vez, Octave descubre una razón para vivir: reconquistar el corazón de Armance y demostrarle que la fortuna no le ha hecho mediocre:

"Pour la première fois de sa vie son âme était entraînée à son insu" (pág. 81).

"Sa vie eut un but nouveau, il désirait passionnément reconquérir l'estime inconsciemment d'Armance" (pág. 83).

3.-Nacimiento del amor y cristalización: estimulado por los obstáculos, Octave quema las etapas:

"L'état d'inquiétude et d'espérance sans cesse déçue où le retenait le silence que sa cousine observait à son égard, l'empêchait de voir qu'il n'était aucun de ses défauts qu'on lui reprochait en sa présence, qui dans son esprit ne tint à quelque grande qualité" (pág. 92).

- Primer "tête à tête" (págs. 99-100).

- . Octave confiesa sin temor a Armance los esfuerzos que ha realizado para reconquistar su estima.
- . Armance también ha pasado por las fases de admiración y esperanza pero su pudor le impide ir más allá de una respuesta amistosa: "Vous avez toute mon estime, lui dit-elle" (pág. 100).

-> interrumpido por la llegada de la "femme de chambre".

4.-*La duda*: nace en ambos tras esta primera entrevista a solas.

- Octave no comprende el significado de la respuesta de Armance:

"Que veulent dire ces paroles si brèves: "Vous avez toute mon estime"? Est-ce un retour parfait à l'ancienne intimité? Est-ce une manière polie de terminer une explication désagréable?" (pág. 101).

- Armance teme haberse degradado ante Octave por su "confesión" (pág. 102).

Reacción: poner entre ambos una "barrière éternelle" (pág. 103) para acabar con esta "affreuse passion" (pág. 71) por su primo que es rico y ella pobre. Teme las habladurías y como, para ella, felicidad y honor son inseparables, decide renunciar al amor.

Soluciones:

- . entrar en un convento.
- . hacer correr la voz de su próximo matrimonio con un extranjero.

5.-*Segunda cristalización: etapa de felicidad*. Intimidad de dos seres que se aman.

- Sólo Armance es consciente del *amor-pasión*. Octave lo vive inconscientemente, a pesar de su juramento de alejarse de él.
- Visita a la tumba de Abelardo (pág. 112).
- Conversación a solas de Octave y Armance. Octave confiesa su decisión de no casarse hasta los 26 años: ¡Armance podrá amarle sin remordimientos durante 6 años! (pág. 115).

A partir de aquí, la novela es exclusivamente el relato de los obstáculos que ambos acumulan para que sus caminos no coincidan en el matrimonio, deseando a la vez una *muerte* liberadora que asegure la perennidad de su amor.

La *duda* que cada uno mantiene, inconscientemente, en el corazón del otro, es el alimento constantemente renovado de su cristalización.

- Celos de Octave ante la idea del próximo matrimonio de Armance (pág. 117).
- Celos de Armance ante la existencia de una eventual rival en Mme. d'Aumale (pág. 150).

El *momento álgido del amor-virtud* y, por tanto, de la obra, es:

- La *excursión al bosque d'Andilly* (págs. 155-158): apogeo de la felicidad e intimidad de los amantes. La belleza de la naturaleza que les exalta disipa todos los malentendidos. Octave y Armance se sienten rebosantes de felicidad:

"Ce fut un de ces instants rapides que le hasard accorde quelquefois, comme compensation de tant de maux, aux âmes faites pour sentir avec énergie. La vie se presse dans les cœurs, l'amour fait oublier tout ce qui n'est pas divin comme lui, et 'on vit plus en quelques instants que pendant de longues périodes" (pág. 157).

BISAGRA: "**Vous êtes amoureux**" (pág. 157). Mme. d'Aumale descubre a Octave la naturaleza de su pasión.

- Consecuencias: Octave se precipita "du comble de la félicité dans un malheur affreux et sans espoir" (pág. 158), al comprender que ama y es amado a pesar de su juramento.

III. DECADENCIA DEL AMOR.

1.-Octave y Armance ante la evidencia de su amor recíproco.

- Octave decide vivir, pero renunciando a Armance.

. Recurre a la crueldad para alejarla:

"Mademoiselle, vous me permettez de n'être pas fort sensible à un intérêt qui s'attache à moi comme pour me priver de toute liberté" (pág. 167).

. Asegura no tener hacia ella ningún sentimiento tierno:

"Nous nous connaissons trop bien pour avoir l'un pour l'autre ces sortes de sentiments qui supposent toujours un peu d'illusion" (pág. 168).

- Armance cree que Octave vuelve a recaer en su antigua enfermedad y su corazón palpita de "générosité et de courage" (pág. 176).

BISAGRA: Supuesta muerte de Octave tras el duelo.

- Consecuencias: Declaración solemne y recíproca de amor.

- Ante la muerte que él cree próxima, Octave confiesa su amor:

"Je meurs comme j'ai vécu, en vous aimant avec passion; et la mort m'est douce, parce qu'elle me permet de vous faire cet aveu" (pág. 196).

- Armance:

"Je vous jure... que de ma vie je n'ai aimé qu'Octave, et qu'il est de bien loin ce que je chéris le plus au monde" (pág. 197).

Y hace jurar a Octave que nunca intentará obtener su mano. El orgullo le impide casarse con un primo demasiado rico (pág. 197).

2.-Efímera armonía entre Octave y Armance:

"Ces deux jeunes coeurs étaient arrivés à cette confiance sans bornes qui fait peut-être le plus doux charme de l'amour" (pág. 207).

BISAGRA: La sociedad aristocrática (simbolizada en dos personajes nuevos: Le Chevalier de Bonnivet y M. de la Soubirane) - basada en la ambición y la vanidad, destruye este amor:

- Armance comprometida en su amor -> Octave le propone el matrimonio.

- Consecuencias: fin definitivo del "temps de leur bonheur" (pág. 238).

3.-Intentos sucesivos por salvar el amor.

Octave intenta hacer a Armance una confesión total: es "un monstre" (pág. 241). Armance siente "la pitié la plus tendre et la plus généreuse" (pág. 243) hacia este posible "asesino".

BISAGRA: Carta falsificada por M. de la Soubirane.

Octave ve en la felicidad que Armance manifiesta, y que encontrará en el matrimonio, el colmo de la hipocresía más refinada (pág. 249).

- Consecuencias: Desenlace de la obra:

- Boda: "Le mariage se fit" (pág. 257).

- Viaje de Octave -> suicidio:

"... à minuit, le 3 mars, comme la lune se levait derrière le mont Kelos, un mélange d'opium et de digitale préparé par lui délivra doucement Octave de cette vie qui avait été pour lui si agitée" (pág.260).

Según esta progresión de la acción, *concluimos* que *Armance* es una *narración lineal transparente*; describe una línea que asciende progresivamente hasta llegar al momento culminante del amor: el amor-pasión o amor-virtud, para luego descender sin remedio hasta la desesperanza y el final del amor.

La acción propiamente dicha no comienza hasta el capítulo XVI de los 31 que constituyen la obra. Todo lo anterior no es más que un preámbulo. De ahí que la estructura del libro durante la primera parte sea predominantemente reflexiva y narrativa durante la segunda.

El ritmo del relato no está regulado por el movimiento de los hechos, ni incluso exactamente por el pensamiento del actante principal. La acción avanza, por lo general, muy lentamente, siguiendo el ritmo de los movimientos psicológicos de los personajes respecto del amor. La acción se detiene muy frecuentemente para dar paso a largas reflexiones sobre lo acontecido o sobre las reacciones de los personajes. Al analizar la evolución de los personajes con respecto a la relación amorosa veremos la íntima relación que hay entre ésta y el avance de la narración.

En algunos momentos de la novela hay un efecto de rapidez. Son los momentos de mayor tensión, escenas patéticas:

1) Octave comprende que ama:

- Entrevista con Armance.
- Decisión de partir a Grecia.
- Duelo.

2) Octave se cree engañado por Armance:

- Boda.
- Viaje de novios.
- Viaje a Grecia.
- Suicidio.

En el último capítulo la velocidad es enorme; es una especie de "eutanasia literaria".

Este análisis muestra con qué exactitud la intriga de *Armance* se desarrolla según los principios enunciados por Stendhal en su tratado *De l'amour*. Pero observemos también unas claras diferencias en cuanto al punto de partida del que deriva toda la intriga.

El mismo Stendhal, trazando el plan que ha seguido para construir su novela, subraya que la condición necesaria y fundamental de toda la intriga es que su héroe "puisse prendre de l'amour et en inspirer sans s'en douter". Y sólo por esto puede encontrarse un día ante una situación sin salida. Según Maurice Bardèche:

"Armance est donc une étude de la naissance de l'amour comportant cette particularité importante qu'il n'y a pas consentement délicieux de l'amant à son amour".

Y por eso estamos en una situación muy distinta de la descrita en el ensayo de 1822, ya que todo el ensayo se basa en una actitud de espera feliz del amor; el amor es esperado aquí como una distinción temible y exquisita, como un estado de gracia.

III.2.1.3. FUNCION DEL AMOR EN LA EVOLUCION DE LOS PERSONAJES.

Octave evoluciona a lo largo de la obra en sus relaciones con Armance, pero su carácter es el mismo al final de la obra que al principio. Puede resumirse así:

1) Antes de descubrir a Armance:

- Estado de profunda melancolía, indiferencia y soledad (págs. 49-78).

2) Conocimiento de Armance:

- Acercamiento a Armance por su "noblesse d'âme" (pág. 62). Por primera vez se interesa por algo.
- Nacimiento de la amistad ("son seul ami", pág. 78) y, paralelamente, apertura de Octave a la sociedad por la "loi d'indemnité" y pérdida de la estima de Armance (pág. 80).
- Lucha por recuperar la estima de Armance. Por primera vez siente el "bonheur" (pág. 80).
- "Admiration passionnée" (pág. 92).
- Recuperación de la estima de Armance (pág. 100); le produce un "bonheur tranquille et parfait" (pág. 116). Se origina en él un cambio total: un segundo nacimiento al mundo, se abre al medio:

"Octave était plus heureux, il eut plus d'esprit. Il s'étonnait de voir dans la société bien des choses qui ne l'avaient jamais frappé auparavant, quoique depuis longtemps elles fussent sous ses yeux. Le monde lui semblait moins haïssable et surtout moins occupé de lui nuire (...) Son âme était séduite par le bonheur qu'il devait à Armance" (pág. 117).

- La amistad cristaliza en amor (pág. 158). Pero Octave se precipita "du comble de la *félicité* dans un *malheur affreux* et sans espoir". Sus accesos de furor se reanudan. Sólo piensa en huir a Grecia o hacerse matar en duelo (pág. 187).
- Octave acepta su amor por Armance y lo asume: la amistad es retomada (pág. 197). Octave llega "au comble du bonheur" (pág. 199).
- Promesa de matrimonio: Sus "accès d'humour" se reanudan.
- Octave se decide a confiar a Armance su SECRETO (pág. 250); encuentra la falsa carta de Armance; se siente engañado y "tout à coup il se réveille comme d'un songe" (pág. 252). Vuelve a ser el Octave inestable y extraño del principio, aunque lo oculta hasta su suicidio (pág. 260).

Como para que el interés del relato no disminuya es necesario que el protagonista y la acción progresen realmente, lo que hace Stendhal es dirigir la atención del lector hacia Armance (en lugar de hacerlo únicamente hacia Octave), o mejor, hacia el matrimonio imposible entre los dos jóvenes.

Armance no evoluciona propiamente, ya que sólo hay evolución en sus sentimientos hacia Octave, que son, por otra parte, lo único que conocemos de ella:

- Amistad y piedad: "... lui dit Armance du ton libre et sévère de l'*amitié*, et cherchant à cacher la *pitié* trop réelle que lui inspiraient ses chagrins" (pág. 72).
- Muy pronto la amistad se transforma en amor: "L'aimais-je? L'ai-je toujours aimé?" (pág. 104).
- Lucha por impedir el amor: "Il faut arracher de mon coeur cette passion déshonorante" (pág. 104).

- Permanece como un amor secreto y desesperado: "mon fatal secret" (pág. 106).
- Celos: "quelques légers sentiments de jalousie vinrent un jour éteindre la gaîté d'Armance" (pág. 150).
- Amor-pasión: "Toute la passion dont elle était en proie": Felicidad (pág. 157).
- Promesa de matrimonio; aumento del amor: "Je l'aime encore davantage depuis que je ne le crois pas si parfait" (pág. 253), a pesar de desconocer su secreto.
- Fidelidad eterna tras la muerte-suicidio de Octave.

El desarrollo y la evolución del amor tienen en esta novela características muy peculiares, debido a la extraña psicología de los personajes.

Una cuestión importante es ver cuáles son las fuerzas interiores que mueven a Octave y que explicarían a su vez el avance de la narración.

La evolución de Octave puede ser descrita como un drama psicológico, en el que el héroe, primeramente dominado por la razón, tiende hacia estados en los que el sentimiento predomina cada vez más. Stendhal se sirve del pretexto de la impotencia (fisiológica) para asegurar la dialéctica de los contrarios; crea un héroe desgarrado entre el amor extremo y la imposibilidad de amar.

Siguiendo las ideas de Shushana Felman⁷ y de Hans Boll Johansen⁸, distinguimos las dicotomías Amor-razón y Amor-físico, ambas confrontadas con la locura.

Es una constante de las novelas de Stendhal que las fuerzas positivas contrabalanquen las negativas. En *Armance*, el sentimiento es siempre la fuerza positiva y tiene por adversarios, la razón en la primera parte y la impotencia en la segunda.

Octave anhela desde siempre someter su vida al principio de la razón:

"Depuis bien d'années, il avait eu la conscience de ses sentiments et commandait à leur attention les objets qui lui semblaient raisonnables" (pág. 81).

Pero, tras esta lógica inexorable, se esconde un terrible pánico a la vida. Hay en él un secreto inquietante y, para no hacerle frente, Octave se aferra al *Deber* de un modo exagerado.

"Que diable es-tu? Je ne te comprends pas; tu es le devoir incarné" (pág. 50), dice M. de la Soubirane.

Pero esta máscara de la razón explota de vez en cuando, dejando ver la angustia: "accès de folie" (pág. 230), "moments de malheur et de fureur" (pág. 71) que provocan en él "une méchanceté extraordinaire" (pág. 69), "un caractère aussi singulier" (pág. 69).

Octave niega continuamente su locura, aunque se ve como un ser diferente y eso le hace separarse de los demás y aumentar por ello su fama de loco:

"J'ai des moments de malheur et de fureur qui ne sont pas de la folie (...) mais qui me feront passer pour fou dans le monde comme à l'école polytechnique. Ces accès de malheur qui sont de la folie à tous les yeux semblent faire de moi un être à part" (pág. 72).

Sólo cuando se cree cerca de la muerte y convertido al amor denuncia la falsedad de la "logique inexorable qui avait dirigé toutes ses actions":

"Il me semble -decía a Armance- qu'avant cet accident j'étais fou (...). Au lieu de conformer ma conduite aux événements que je rencontrais dans la vie, je m'étais fait une règle antérieure à toute expérience. En me promettant moi-même de ne jamais aimer, je m'étais imposé une tâche au-dessus des forces de l'humanité: aussi ai-je été constamment malheureux. Et cet état violent a duré cinq années!... Le hasard, déjouant ma folie, me fait rencontrer le bonheur..." (pág. 72).

Sólo el amor es el remedio para la locura; el único factor de equilibrio. Pero el suicidio final de Octave representa su fracaso y el triunfo de la locura.

III.2.1.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y AMOR.

En las novelas de Stendhal existe siempre una correlación entre la situación interior de los personajes principales y la realidad exterior, trátase del contorno material o del humano; así, la evolución del amor en Octave guarda una estrecha relación con las variaciones en el exterior; su división interior corresponde a la oposición espacial París - Andilly.

Por otra parte, los desplazamientos de los personajes principales pueden tener un valor estructural mayor o menor. El viaje más significativo es el que corta, durante mucho tiempo o definitivamente, las relaciones entre los personajes principales. Menos importantes son los viajes que interrumpen temporalmente las relaciones entre estos personajes. Y menos importantes aún son los desplazamientos que implican a un solo actante y a un solo personaje secundario.

En *Armance*, los sufrimientos de los actantes se proyectan siempre en el mundo exterior bajo forma de desplazamientos: Octave utiliza a menudo el viaje para crear una distancia entre él y Armance. De este modo, *el cambio de lugar refleja directamente las relaciones entre los dos personajes principales*. A la distancia psicológica corresponde la distancia física.

El ritmo de los cambios de lugar divide a la novela en dos partes:

1. París.
2. Oscilación entre París y el idílico Andilly --> símbolo de la división interior de Octave.

Esta oscilación aumenta hasta llegar al paroxismo de los sentimientos. Hacia el final de la novela los mismos desplazamientos se producen entre Andilly y París -así en los capítulos XXIX y XXX, Octave realiza por lo menos tres viajes en ambos sentidos.

La topía que encontramos en esta novela es *realista* y, por lo tanto, *mimética*: la acción se sitúa en París en una zona concreta, los salones del Faubourg Saint-Germain; en Andilly, lugar residencial próximo a París; durante el último capítulo en "la terre de Malivert située en Dauphiné"; en Marsella y, finalmente, en el mar Mediterráneo rumbo a Grecia.

También aparece una *topografía utópica imaginada* por los personajes.

- Octave imagina una habitación ideal:

"J'aurai un salon magnifique comme celui de Mme. de Bonnivet, et moi seul j'y entrerais. Tous les moins, à peine, oui, le premier du mois, un domestique pour

épousseter, mais sous mes yeux (...) J'en porterai toujours la clé à ma chaîne de montre, une petite clé d'acier imperceptible, plus petite que celle d'un portefeuille. Je ferai placer dans le salon selon mon goût trois glaces de sept pieds de haut chacune" (pág. 67).

Espacio ideal para refugiarse: soledad, recogimiento.

- Otras veces, se acerca más a la realidad; ensueña viajes imaginarios:

"J'irais à Londres..." (pág. 148)

"J'irais en province..." (pág. 151) "Je prendrai la route passerai Bourges, Aurillac, Cahors..."

"... J'irai débiter à la Genève ou à Lyon" (pág. 151).

Y, sobre todo, la ensoñación de lugares desiertos, alejados de la sociedad:

"Il regrettait sa petite cellule de l'Ecole Polytechnique. Le séjour de cette école lui avait été cher, parce qu'il lui offrit l'image de la retraite et de la tranquillité d'un monastère" (pág. 53).

"Pourquoi ne pas passer dix mois de l'année dans cette jolie terre de Malivert en Dauphiné (...) Le monde nous oublierait bien vite" (pág. 137).

¿Cuál es el valor de esta topografía en función del relato?

Esta topografía conduce a una exteriorización del relato.

Primero, la topografía no varía apenas: casa de M. de Malivert - casa de Mme. de Bonnivert - calle y jardines de París. Sin embargo, poco a poco la topografía aumenta. Al principio hay una alternancia continua entre París y Andilly. Luego, comienzan a ensoñarse otros lugares en provincias: Aurillac, Cahors, Lyon... que conducirán a los actantes a los alrededores de Marsella. Finalmente, la apertura de la topografía alcanza su punto culminante con el viaje a Grecia, "terre des héros" (pág. 260):

FRANCE (París - Andilly + Province)

PARIS

ANDILLY

LIEUX

BOIS

PUBLICS

Salon

ch. Mme. N.

ch. Armance

ch. Octave

L'ETRANGER = LA GRECE

"Terre des héros"

PROMENADES - JARDIN

Vemos que la primera parte transcurre casi por completo en interiores aislados del mundo exterior: Chambre de Mme. de Malivert y Chambre d'Octave, con unas breves alusiones al final al salón y al jardín.

En la segunda parte, el salón es el espacio predominante en alternancia con el jardín, y, en un grado mucho menor, con las habitaciones de Octave y Armance.

Por último, en la tercera parte, la acción se centra en el jardín y los bosques pasando rápidamente a la provincia y más allá de la frontera de Francia.

Al principio de la novela la topografía es muy escasa y el relato muy lento; al final de la novela, la topografía es muy variada, con lo que el relato alcanza una cierta rapidez.

Esta topografía tiene un *valor ambiental*. Stendhal describe muy poco incluso tratándose de exteriores. Carece de minuciosidad, pero con un solo rasgo evoca vastos paisajes:

"C'était le sol de la Grèce et les montagnes de la Morée que l'on apercevait à l'horizon" (pags. 259-260).

Antes de las grandes escenas ya conocemos los lugares en que van a desarrollarse, ya que una "escenita" ha tenido lugar en el

mismo escenario en circunstancias análogas, ej.: les bosquets d'Andilly, en donde Octave tomará conciencia de su amor por Armance (pág. 160), ya habían sido presentados en la página 125, cuando Octave aparece disfrazado de mago ante Mme. d'Aumale y sus acompañantes.

El lector, acostumbrado a estos lugares que nunca le han sido descritos, no se encuentra perdido y no tiene la impresión de un marco artificial. Esto contribuye a que la atención no se aleje de los personajes.

La topografía aparece en la novela como significante de varias realidades: en París, el Faubourg Saint-Germain es el lugar de los hoteles señoriales, la sede durante el siglo XIX de una determinada clase social: la nobleza, que vive alejada del resto de la sociedad, sobre todo de la burguesía cada vez más influyente, representada por el comercio y el dinero. Los diferentes lugares de espectáculos (el Gymnase, el Théâtre Italien), los lugares de paseo (el Jardin du Roi, el jardín Père-Lachaise, el Boulevard Neuf, etc.) corresponden a los lugares de moda en 1827.

La *Maison de Mme. de Malivert*, como espacio cerrado, con su ausencia de luz, su tristeza, es significante del lujo decadente de la aristocracia. El jardín (pág. 53), la fachada de la casa (pág. 155), su interior: el salón, la habitación de Mme. de Malivert, la de Octave, son significantes del mayor espacio

cerrado de la novela. A un nivel simbólico representa para Octave la prisión y el refugio:

- chambre de "plafond écrasé";
- "Octave resta chez sa mère jusqu'à une heure" (pág. 56).

La *Maison de Mme. de Bonnivet* con su poblado salón, al igual que el de Mme. d'Aumale, es significativa de una clase social en decadencia, pero que aún se debate por conservar su prestigio cara al exterior.

El jardín de esta casa representa un intento de apertura al mundo exterior, si bien termina por convertirse en lugar opresivo para los actantes que simbolizan la luz, la juventud en este espacio cerrado.

Veremos a continuación los *espacios abiertos* que van apareciendo progresivamente en el relato como un escape necesario al espacio cerrado inicial; vienen representados por la *naturaleza*.

Entre todos los elementos de la realidad espacial, el *paisaje* es el que guarda unas relaciones más estrechas y matizadas con la psicología. Stendhal integra el paisaje en su teoría de la geografía afectiva; en todas sus novelas destaca un paisaje por su belleza y, por consiguiente, cargado de significación

emocional, en el momento en que los personajes principales llegan al apogeo de su amor.

Aunque en *Armance* la evocación de la naturaleza es parsimoniosa interviene también cuando culmina el amor de Octave y Armance (cap. XVI): la descripción del paisaje de los alrededores de Andilly corresponde a las exigencias del paisaje stendhaliano:

- "Jolis bosquets de châtaigniers qui couronnent les hauteurs d'Andilly" (cap. XVI).
- "collines solitaires" iluminadas por la luna llena de verano.

Es curioso observar cómo en estos momentos de emoción, los personajes manifiestan una receptividad extremada ante las sensaciones auditivas de la realidad exterior; Octave es sensible al "bruissement léger des feuilles" cuando la pasión amorosa nace en él.

Sin embargo, hay en *Armance* una oposición entre jardín y bosque.

Los jardines y los bosques constituyen los espacios abiertos más frecuentemente utilizados. Pero hay una diferencia entre ellos; mientras el jardín representa la naturaleza dominada y conocida por el hombre, símbolo de una vida regular:

"une rangée de tilleuls taillés régulièrement trois fois par an" (pág. 32),

el bosque es la naturaleza salvaje, un espacio ilimitado que trasciende al hombre.

Encontramos en la obra *jardines* diferentes:

- 1) *Jardín de la casa de Mme. de Malivert*: perfectamente estructurado pero solitario (pág. 53); es un espacio cerrado oprimente que nunca será visitado por las personas.
- 2) *Jardín de la casa de Mme. de Bonnivet* (pág. 98): ignoramos su aspecto; a pesar de ser un espacio relativamente abierto no deja de ser oprimente para los amantes, como ya hemos indicado:

"et quelques larmes silencieuses commencèrent à couler le long de ses joues" (pág. 99, Armance)

"les larmes tremblèrent dans ses yeux" (pág. 100, Octave).

- 3) *Jardines públicos*: el Jardin du Roi y el Jardin du Père-Lachaise, primero como espacio abierto que suscita la alegría y la comunicación de los amantes: "Armance sauta de joie" (pág. 111), pero, finalmente, Armance confiesa su compromiso a Octave y este espacio, antes abierto, se convierte en cerrado: "Octave ne trouva plus rien à dire" (pág. 113).

- 4) *Jardín del castillo de Andilly*:

a) espacio cerrado oprimente:

"Il rentra au château par la petite porte du jardin (...) au détour d'une allée, il vit Armance" (pág. 167).

"Armance dont les traits étaient d'une mortelle pâleur (...) le regardait avec des yeux mourants" (pág. 167).

b) espacio relativamente abierto al principio; es el lugar de encuentro de los amantes tras la enfermedad de Octave; termina con una "brouillerie de quelques jours" (pág. 208).

c) el espacio abierto inicial se transforma en cerrado y termina con la huida de Octave (pág. 241), cuando éste habla de su secreto.

d) Octave acude a él para liberarse confesando al fin por escrito su secreto a Armance, pero al encontrar la falsa carta de Armance, "il s'enfonça rapidement sous une allée de tilleuls" (pág. 251) y "Octave resta frappé d'horreur" (pág. 252).

En cuanto a los *bosques* hay que distinguir:

- 1) *Bois de Meudon*: es donde tiene lugar el duelo de Octave. Es un espacio abierto alejado de París:

"Octave était peut-être plus heureux qu'il ne l'avait été de sa vie" (pág. 186).

- 2) *Bois de Montligon*: espacio abierto por el que Octave y Armance se pasean. Momento de expansión en el que Octave confiesa sus proyectos futuros (pág. 153).

- 3) *Bosquets de châtaigniers d'Andilly*: espacio abierto por excelencia cuando Octave permanece solo con Armance (pág. 157):

"Il se sentait entraîné, il ne raisonnait plus, il était au comble du bonheur".

Cuando Octave vuelve en compañía de Mme. d'Aumale, se trata ya de un espacio cerrado (pág. 158):

"... le précipita du comble de la félicité dans un malheur affreux et sans espoir".

Este espacio cerrado llega al grado máximo de opresión, del mismo modo que había representado el grado máximo de felicidad:

"Il rentra dans le bois (...) et ici les expressions me manquent pour donner quelque idée de la douleur qui s'empare de ce malheureux" (pág. 161).

Concluimos que los jardines y los bosques pasan de ser un espacio abierto a ser un espacio cerrado según el estado de ánimo de los actantes.

Los personajes no son autónomos con respecto al mundo que les rodea sino que están totalmente sumergidos en el contexto histórico, de modo que el ambiente en que viven les carga de significación: influye directamente en su psicología; Octave y Armance en cuanto permanecen encerrados en sus habitaciones se sienten angustiados; cuando salen al jardín o al bosque se sienten felices; así, al final del libro, durante los viajes, no hay ninguna amarga reflexión.

Las descripciones de la naturaleza son muy escasas. Stendhal se interesa más por los cuadros sociales. Las alusiones a las plantas son mínimas: "tilleuls", "oranger", "châtaigniers", y siempre guardan una significación precisa.

En el paisaje simbólico stendhaliano el árbol puede presentar una amenaza o una protección; aparece unido al destino humano. Es la vitalidad apacible, la fuerza que no necesita conciencia. Por eso Octave se refugia a menudo en los bosques de Andilly (ej. tras conocer su amor por Armance).

Los "tilleuls taillés" del hotel de Malivert, sobre los que se posa la mirada de Octave, son signo de mutilación (se podría emparentar con el signo de Abailard). Octave leerá la falsa carta de Armance "*sous une allée de tilleuls*" (cap. XXX). Los tilos son maléficos en *Armance*, aunque en *Le Rouge et le Noir* fueran benéficos; aluden a la maldición que se ha hecho recaer sobre Octave.

El oranger está asociado en la mitología stendhaliana al amor, a la esperanza de felicidad. Los únicos momentos de sensualidad del libro se dan en presencia de un naranjo:

- La primera escena entre Octave y Armance:

"Elle essaya de s'appuyer sur la caisse d'un oranger, mais elle n'eut pas la force de se retenir, elle glissa et tomba près de cet oranger, privée de tout sentiment".

Cerca de este naranjo, Octave "regarda avidement sa gorge" (pág. 168).

- "Octave eut un moment d'égarement, il prit sa main comme le jour où elle s'était évanouie et ses lèvres osèrent effleurer sa joue" (pág. 208).
- Las cartas de los amantes son escondidas en la "caisse d'un oranger".

En las novelas de Stendhal **el tiempo** se desarrolla a dos niveles: el nivel del narrador y el de los personajes.

El narrador es el intermediario entre el personaje y el lector, narra los acontecimientos y se expresa en pasado. El principal procedimiento del narrador-Stendhal es *la rememoración del acontecimiento*, mediante la división de la continuidad ininterrumpida del tiempo vivido en jalones que son representativos de un desarrollo. Estos puntos de referencia permiten abarcar con la mirada todo un periodo y sobreentender la continuidad al nivel de los personajes. Al evocar el pasado, la memoria selecciona los acontecimientos que merecen retener la atención, y sobre esta base se reconstruye la continuidad.

La elección lógica de estos datos sucesivos que jalonan la novela descubre un cierto orden: el *tiempo interno* o *tiempo de la acción del relato*. Estas indicaciones del tiempo son preciosas ya que separan los episodios y adquieren así una importancia considerable para la composición estructural de la novela.

Asímismo, las novelas de Stendhal siguen un *tiempo externo* o *tiempo histórico*. En *Armance* el tiempo histórico es fácilmente localizable, aunque en la novela no figura la fecha exacta en que los acontecimientos tienen lugar. El mismo título de la obra nos sitúa en una coordenada temporal histórica: "*Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*".

Stendhal fecha todas sus novelas muy discretamente. En *Armance* hay muy pocas indicaciones temporales precisas; un acontecimiento (la "loi d'indemnité", votada en abril de 1825) determina, retrospectivamente, el comienzo de la novela, pero esta fecha no aparece explícitamente escrita. Sólo la muerte de Octave ("le 3 mars de l'année suivante") es indicada con una cierta precisión aritmética. Stendhal indica incluso la decena antes que la fecha exacta:

"Il revint sur un petit memento caché dans le secret de son bureau: 14 décembre 182... Agréable effet de deux m.- Redoublement d'amitié.- Envie chez Armance (...)" (pág. 68).

Del mismo modo, la fecha que aparece en el título "... scènes d'un salon de Paris en 1827" fue debida a la intervención del impresor; Stendhal hubiera preferido dejarla en la sombra, utilizando el título de "*Armance, anecdote du XIX^e siècle*". Ello muestra la prioridad que Stendhal da al análisis psicológico y a su cronología interna sobre el estudio de la historia; así como la preocupación de Stendhal por escribir novelas que no envejecan, de todos los tiempos. Desde el punto de vista de la dinámica del relato, la ausencia de fechas aparentes crea, borrando las rupturas, una ilusión de continuidad.

Por lo que puede deducirse, el tiempo de la acción del relato es de un año y tres meses aproximadamente, desde el 14 de diciembre de 1827 al 3 de marzo de 1829.

Stendhal realiza la novela desde el ángulo selectivo de un personaje preponderante, así el tiempo del relato sigue "el orden sucesivo del descubrimiento".

Al comienzo de cada capítulo hay una precisión temporal, por lo general, "le lendemain", "un mois après", etc... lo que hace del relato una continuación de escenas.

Cuando se trata de acciones importantes, cada capítulo ocupa un día. Entre los días más importantes que marcan un cambio en la intriga son evocadas más brevemente las jornadas que se les parecen. Esta simplificación no va contra la continuidad sino que reproduce la fusión de elementos análogos en nuestro recuerdo.

En cuanto a la relación que existe entre el tiempo y la narración - acción, debemos señalar que la alternancia de precisiones temporales corresponde a una alternancia del progreso de la acción. Los acontecimientos se suceden con una cadencia más o menos rápida a lo largo de la novela, cubriendo lapsos de tiempo más o menos largos.

Las partes más ricas en precisiones temporales son aquéllas en las que algún acontecimiento viene a modificar el ritmo de la acción, y las más pobres en precisiones temporales son aquéllas en las que la acción no sufre ninguna alteración.

Vemos que al principio de la novela las precisiones son abundantes durante los cuatro primeros días que corresponden al tiempo de la acción, es decir, al descubrimiento de Armance por Octave, y a la ruptura de su comunicación.

A continuación hay un largo período de espera de varios meses, exactamente correspondiente al período de incomunicación entre los dos amantes. Una nueva abundancia de precisiones temporales durante tres días hasta aclarar la situación que desemboca en una etapa de felicidad la cual representa un salto en el tiempo de varios días con muy breves indicaciones temporales que acompañan una acción muy intensa.

Otro espacio de tiempo indeterminado y, tras un gran movimiento en la acción, cuando Octave toma conciencia de su amor por Armance, las precisiones temporales se hacen más abundantes que nunca, llegándose incluso a determinar la hora exacta. Una nueva relajación en la acción reflejada en un tiempo indefinido. El estado de felicidad de los dos amantes se ensombrece, las precisiones temporales aumentan y la acción también hasta que se fija con el compromiso de Octave y Armance. Una nueva etapa de felicidad rota por el secreto de Octave y la falsa carta de Armance llevará a otro momento de precisiones temporales, cada vez más matizadas, que regulan la progresión de Octave hacia su propia destrucción, terminando con la hora y día exacto de su muerte.

Existe una estrecha relación entre la narración-acción. Incluso en los periodos de espera que preparan a los personajes a la aparición del incidente necesario.

Por lo que respecta a sus personajes y a su concepción el tiempo, debemos decir que todos ellos están inmersos en el tiempo. Debemos distinguir:

- **Octave:** primero vive ajeno al tiempo en general. Desprecia a los hombres de su época y se rebela contra ellos. En su rebelión continua pierde la noción del tiempo. Su inmersión en el tiempo irá progresando a medida que su amor por Armance aumenta. Se introduce en la sociedad de la época para, conociéndola, separarse de ella. Percibe los momentos de felicidad con Armance y, sobre todo, los de separación.
- **Armance:** vive inmersa en el tiempo, en un tiempo organizado de antemano por la clase social en la que vive. Al conocer a Octave, su inmersión será mucho mayor y más auténtica, ya que utilizará el tiempo como un aliado para aproximarse a Octave.
- **Mme. de Malivert:** inmersa en el tiempo, se preocupa de que los demás también lo estén, sobre todo su hijo.
- **M. de Malivert y M. de la Soubirane:** totalmente inmersos en el tiempo del que depende el aumento de sus fortunas; la de M. de Malivert mediante la aprobación de la ley de indemnidad y, luego, por el matrimonio de su hijo con una rica heredera para dejar de ser un "gueux". La de M. de la Soubirane, mediante sus inversiones en la Bolsa para enriquecerse.

Todos los demás personajes, Mme. de Bonnivet, Mme. d'Aumale, M. de Crêveroché, le Chevalier de Bonnivet, están totalmente inmersos en el tiempo porque son un producto del mismo.

Hay en *Armance* una interdependencia entre el espacio y el tiempo que se manifiesta a varios niveles.

A menudo el cambio de lugar hace innecesaria una precisión suplementaria referente al cambio de tiempo; cuando las transiciones están señaladas por cambios de lugar, se siente menos la necesidad de una sucesión cronológica explícita y precisa.

Observamos que la forma temporal preferida por Stendhal es la cronología porque la acción de la novela comporta un aspecto evolutivo. El tema central tratado por Stendhal (la relación amorosa conflictiva) implica y supone el cambio, es decir el desarrollo del tiempo. Se trata de una interdependencia absoluta: el tiempo no existe sin la presencia de un elemento variable, y todo cambio supone, a su vez, la existencia de un tiempo; no puede separarse el uno del otro.

El tiempo sirve en la novela para organizar los acontecimientos, tanto exteriores como interiores. Los cambios en la cadena temporal coinciden siempre con cambios importantes a otros niveles del relato, especialmente con distintos momentos en la evolución psicológica de los actantes. Así, Stendhal nos da los elementos más importantes de la evolución de la pasión amorosa, de manera que tenemos la impresión de que ningún elemento esencial falta. Y las indicaciones de tiempo del tipo: "trois jours après", frecuentes en Stendhal, nos ayudan a unir los

momentos entre ellos. Este tiempo es la "forme invisible", de la que hablaba Marcel Proust, que tiene la facultad de borrar las rupturas y crear la impresión de una continuidad reviviendo, de una cierta manera, el "temps perdu".

III.2.2. *LE ROUGE ET LE NOIR*
(Stendhal, 1830)

Texto utilizado:

Stendhal, *Le rouge et le noir*. París, Garnier-Flammarion, 1964.

III.2.2.1. ESTUDIO GENÉTICO DE LA OBRA.

Le Rouge et le Noir es una de las primeras novelas del siglo XIX en las que el héroe debe hacer frente a las dificultades del mundo real.

La vida de su autor, Henri Beyle, Stendhal, es bien conocida entre los estudiosos de la Literatura. Vive en uno de los periodos más traumáticos de la historia de Francia (1783-1842), en medio de las convulsiones revolucionarias.

De su infancia data ya el conflicto que puso a Stendhal contra la sociedad. De doble ascendencia, siempre detestó la rama burguesa paterna (contradiendo todas sus creencias y sentimientos defiende la aventura frente a la tradición, se declara jacobino contra la realeza, en Grenoble desprecia todo aquello que era para él símbolo de "jesuitismo"). Por el contrario, Stendhal tiene hacia su madre (origen noble), que muere cuando él cuenta tan sólo siete años, un verdadero culto.

La oposición reinante entre la educación recibida de su abuelo materno, el doctor Gragnon (filósofo epicúreo, filántropo y protector de artes y estudios), la recibida del abad Raillane (el preceptor impuesto por su padre que sólo veía en el hijo un heredero) y la de su tía Séraphite Gragnon (devota y patriota)

deja ver en los orígenes familiares de Stendhal el germen de sus conflictos íntimos.

Las circunstancias de su vida oscura van asociadas a la triunfante epopeya del Emperador. Tras haber pasado por la Escuela Politécnica de Grenoble, en donde se hallará entre la flor de la burguesía, Henri Beyle va a París en 1799 a casa de sus parientes los Daru y, tras algunos meses en el ministerio de la Guerra, obtiene en 1800 un "brevet de lieutenant au 6^e dragons" y formará parte de la "Grande Armée". inconstante en su carrera, vuelve a París; el comercio y el amor le llevan a Marsella y Alemania.

Su devoción por Napoleón sufre una gran decepción tras la caída del Emperador: los generales que se habían mostrado heroicos en las guerras napoleónicas se sumergen en la vanidad y se disputan privilegios y honores.

Stendhal vive en una época en la que la burguesía decide la escala de valores sociales. Sin embargo, siente vergüenza de su condición de burgués provinciano. Al ver a otros, comprende la mediocridad social que intenta ocultar por su elegancia en el vestir, su vida o su pseudónimo; incluso, elige comparecer ante una sociedad aristocrática, el faubourg Saint-Germain, y hay en él la nostalgia por los placeres libertinos de la nobleza del siglo XVIII.

Es evidente que el medio familiar y social fueron elementos muy importantes en la formación de su personalidad.

Stendhal fue un hombre extraño con una personalidad contradictoria muy estudiada por los críticos. Es irónico y escéptico pero de una gran sensibilidad y una imaginación apasionada cuyos impulsos reprime constantemente por temor al ridículo. Detesta todo lo que es hipocresía, pero a la vez ésta le atrae: el disimulo fue para él un arma contra la Restauración que detestaba y contra la Monarquía de Julio. Odia la pequeñez, las virtudes de economía y el moralismo absurdo...

Esta personalidad inestable le hace atravesar de 1811 a 1813 una época de neurastenia acompañada de palpitaciones, vértigos, dolores nerviosos, etc. Tras asistir al salón liberal de Tracy, a las veladas mundanas de la Condesa de Castellane, a las reuniones literarias de Delécluze, Stendhal prefiere la soledad de su habitación a la "canaille" humana:

"A Paris, l'on étouffe par manque d'air dans les salons les plus à la mode".

Pero de 1821 a 1830 se reconcilia con la sociedad, al menos en apariencia, y empieza a retratar en sus escritos estos medios mundanos.

Tanto el hombre como el novelista pueden sintetizarse en dos palabras: *amor* y *muerte*. Todas las novelas de Stendhal son biografías de jóvenes que se aman y que mueren cuando conocen el amor. Son historias de aprendizaje personal de amor y muerte. De igual modo, en la vida de Stendhal, la muerte aparece en todos los momentos de su experiencia afectiva; ella le priva de los seres que ha amado: su madre, Napoleón, Matilde, Clémentine Curiel, Alexandrine Daru. Tomando la terminología de Léon Blum, sus libros

"ne sont qu'une suite de biographies à la fois fictives et réelles, une adaptation constamment renouvelée de ses souvenirs à ses rêves"¹⁰.

Cuando aparece *Le Rouge et le Noir*, Stendhal sólo era conocido por sus panfletos y como teórico del arte. La publicación de su primera novela, *Armance*, fue un fracaso ante el público.

Sabemos a través de anotaciones marginales de Stendhal que la idea de escribir *Le rouge et le noir* le surgió durante la noche del 25 al 26 de octubre de 1829 en Marsella, en donde permaneció varias semanas esbozando la novela que desarrollaría en París a comienzos de 1830. En mayo aparece el título definitivo de *Le rouge et le noir*, y la novela sale a la venta en noviembre de 1830.

Las fuentes de la novela pueden clasificarse en dos grupos:

a) acontecimientos contemporáneos:

- 1.- Elementos diversos.
- 2.- Crónica de 1830.

b) recuerdos personales.

Entre los elementos diversos destaca el recuerdo del "affaire Berthet", extraído por Stendhal de la *Gazette des Tribunaux* e idealizado por su imaginación. Berthet fue un seminarista condenado a muerte por el tribunal de Isère en diciembre de 1827 por haber disparado en la iglesia contra una dama (Mme. Michoud) en cuya casa había trabajado como preceptor y con la que, al parecer, había tenido una intriga sentimental. También el "affaire Lafargue", cuyo proceso tuvo lugar en marzo de 1829 en Tarbes (Hautes-Pyrénées), pudo inspirar a Stendhal; se basaba en el disparo contra una joven por celos.

De todos modos, Julien no es ni Berthet ni Lafargue, y Mme. de Rênal y Mathilde no corresponden tampoco con precisión a ninguna de las mujeres que Stendhal conoció.

Mme. de Rênal es, junto con Mme. de Clèves, con la Présidente de Tourvel de *Les liaisons dangereuses*, con Julie de *La nouvelle Héloïse*, una de las mejores creaciones literarias de la mujer virtuosa y tentada.

Mathilde de la Mole tiene algunos rasgos de Alberte de Rubempré, cuyo carácter caprichoso Stendhal sufrió a finales de 1828; también evoca a esta Giulia, que consoló a Stendhal tras el abandono de Alberte. Quizá tiene algo de Marie de Neuville que en enero de 1830 se había hecho célebre huyendo a Londres con un joven plebeyo con el que no podía casarse.

Hay también elementos extraídos de la Crónica de 1830 que dan a la novela un aspecto de verdad: las intrigas de la Congregación; la existencia de una oposición liberal impotente; las rivalidades provincianas, la visita real, el baile del duque de Retz, el "affaire" de la nota secreta son alusiones precisas a acontecimientos que Stendhal ha vivido y en los que libremente se ha inspirado para su relato.

Por otra parte, la novela está llena de recuerdos personales del propio Stendhal. El mismo nos advierte que ha inventado una pequeña ciudad de provincia, Verrières, y que luego ha pasado a Besançon, que no conocía, para "éviter de toucher à la vie privée". Pero en este franco-condado aparecen recuerdos de paisajes que él conoció; muchos rasgos de su personalidad aparecen encarnados en Julien: su prodigiosa memoria, sus sentimientos hostiles hacia su padre, sus sueños de amor y de gloria, su sensibilidad y energía purificadas.

III.2.2.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

El título de la obra encierra un juego de palabras. Según H. Martineau:

"... il évoquait à la fois l'uniforme militaire et la soutane du prêtre, le jacobinisme du jeune héros et les menées de la Congrégation, ainsi qu'en dernière analyse les chances du hasard¹¹".

El *rojo* puede simbolizar la importancia de la carrera militar durante la Restauración, frente al *negro* de la carrera eclesiástica. O bien se trata del *rojo* de la pasión y del *negro* de la muerte.

Julien Sorel, a través del sentimiento amoroso, va a descubrir las estructuras y los mecanismos de la sociedad; es una especie de "Ingénu". La confrontación de este actante con el mundo exterior, su evolución interior frente a la desilusión de lo exterior, reflejan la experiencia de toda una parte de la juventud francesa de la época que soñaba con Napoleón y que sólo encuentra la derrota y la vuelta de los Borbones con el consiguiente rechazo de las ideas nuevas y la exclusiva superación por el dinero y por los títulos nobiliarios.

El libro es el aprendizaje de un joven enérgico que parte de la ingenuidad y de la ceguera para llegar, a través del descubrimiento del amor, a la lucidez. Y, siguiendo los pasos de su evolución, descubrimos la sociedad de 1830:

- Verrières: La burguesía industrial
- Besançon: La iglesia
- París: La nobleza.

Al igual que hemos hecho al analizar la dinámica de *Armance*, seguiremos ahora las ideas expuestas por Stendhal en su tratado *De l'amour*, a través de la narración de *Le Rouge et le Noir*, para descubrir hasta qué punto la evolución de la relación amorosa de los actantes determina el avance de la novela.

Mientras que en *Armance* la relación sentimental sigue una línea regular, primero ascendente y luego descendente, en *Le Rouge et le Noir*, centrándonos en Julien, describe una curva ascendente con tres períodos bien diferenciados que se plasman en desplazamientos exteriores del protagonista.

	Besançon	
Verrières	París	Verrières

III.2.2.2.1. Los personajes antes del amor.

Destaquemos en primer lugar la ausencia de retratos en la novela; todos los elementos aparecen dispersos; son introducidos en el relato sin la asistencia del narrador, apoyándose en la mirada.

Antes de conocer la psicología de los actantes nos es presentada su situación social e ideológica (pág. 35); unas veces por medio de un "discours rapporté" en segundo grado (pág. 41), otras veces aparecen elementos dispersos de un retrato en situación (una escena) (cap. IV).

Como hemos observado en *Armance*, el centro de las novelas de Stendhal es siempre un personaje masculino; tomando como punto de partida este personaje podremos situar todos los demás elementos, es decir, los demás personajes en su aspecto diacrónico o sincrónico.

Julien Sorel

Su nombre hace alusión a la *Julie* de *La Nouvelle Héloïse* y su apellido, Sorel, a Charles Sorel, escritor francés del siglo XVIII que escribió una de las primeras novelas dentro de la

tradición burlesca burguesa. La elección de este nombre es para Stendhal, probablemente, un modo de situarse en la línea de una novela francesa que constituye un documento social.

El personaje de Julien surge de la lucha entre dos fuerzas interiores: el amor y la ambición o sentimiento social. De esta dialéctica surge la estructura de la novela: Stendhal presenta, una vez más, un amor imposible. En el caso de Octave, el impedimento era interno, en el caso de Julien las causas son sociales: Mme. de Rênal ya está casada y, al igual que Mathilde, pertenece a una clase social superior a la de Julien.

Durante la primera parte de la novela, en Julien, la satisfacción del amor propio prima sobre el amor (aparece claramente en los episodios en que Julien debe soportar las humillaciones de M. de Rênal). Julien se sirve de la mujer y del rito del amor para satisfacer su ambición. Comprende que la humillación puede compensarse con victorias sobre el amor. Así transcurren una serie de aventuras que comienzan con coger la mano de Mme. de Rênal y terminan en su habitación con el amor-sacrificio de Mme. de Rênal.

La primera noche con Mathilde sólo le produce "le bonheur d'amour propre". Es una simple simbiosis del amor físico y de la ambición.

Pero el amor consigue poco a poco imponerse sobre el amor propio, en la medida en que Julien tiene pequeños éxitos sociales.

Veamos los elementos que pueden formar parte del retrato de Julien:

1) *Apariencia física*. Es un retrato en situación que tiene lugar en un momento fugitivo: la caída de Julien al principio del relato:

- su mirada: "les yeux baissés" -¿finge?
- actitudes en contraste con las de sus hermanos.
- réflexion - haine - colère - méchanceté: manifestaciones de la energía, elemento romántico por excelencia de todo héroe novelesco.

No hay retrato físico, todo en él apunta a lo psicológico. Tan sólo la visión de Mme. de Rênal:

"L'extrême beauté de Julien. La forme presque féminine de ses traits" (pág. 57).

2) *Psicológicamente*, es un ser noble que sufre un continuo choque entre su genio y su condición. Le preocupa menos conquistar el poder que afirmar su superioridad.

Posee todos los dones: guapo, delgado, con una memoria y una inteligencia excepcionales, con una sensibilidad vivísima y una energía intensa: un apasionado.

Hay multitud de elementos contradictorios en su psicología. Esta ambigüedad se explica en parte por su edad (19 años): estamos ante un joven que va a forjar su personalidad ante nosotros, a lo largo de la novela; es una novela de educación.

Su vida, sus acciones están marcadas por tres aspectos esenciales:

1. Hipócrita - Ingenuo.
2. Imitación de Napoleón.
3. Extrema sensibilidad.

Julien es un *hipócrita* con alma caballeresca; hubiese elegido una carrera militar si hubiera nacido unos años antes, pero se ve obligado a sustituir la espada por la hipocresía. Es una hipocresía agresiva y no humillante a la que está condenado para ascender socialmente. Y, a la vez, esta hipocresía le resulta insoportable. Su *ingenuidad* se manifiesta repetidas veces. Sus 20 años le traicionan a cada instante; ej.: sus cóleras contra M. de Rênal; su entusiasmo en la ceremonia de Bray-le-Haut; la manifestación de su pasión por Napoleón. En el Seminario se gana la enemistad de todos (apodado "Martin Luther". En París sus torpezas se suceden (como las del *Ingénu* de Voltaire); escenas del sastre (II, cap. 2), aventuras ecuestres (II, cap. 3), faltas de ortografía (II, cap. 2), duelo burlesco (II, cap. 6).

Su vida es una *imitación de Napoleón*. Durante las cien primeras páginas Stendhal nos habla sólo de eso. Todo se inscribe para Julien en lenguaje napoleónico: su campo de batalla son los hombres y él mismo. Sus victorias son la seguridad que adquiere de su fuerza, sus campañas, la manera como se sirve de ella¹².

El culto a Napoleón se convierte en un *culto de la voluntad* y más tarde -como se comprende tras la conversación con el conde Altamira- ya no se trata de eficacia sino de sacrificio: la verdadera nobleza de alma está en la grandeza de los peligros a los que se enfrenta; así, rechaza las proposiciones de fortuna que le hacen (Fouqué, Pirard, matrimonio de Korasoff). Para él triunfar es escapar de una situación humillante de dependencia. Al culto del dinero y de la vanidad opone el culto de la energía, de la valentía, al ejemplo de los grandes héroes de la Revolución y de Napoleón; al igual que el sentido del deber y del honor y la propia estima.

Julien posee una *extrema sensibilidad*: desde niño, la vida campesina le hiere profundamente por su rudeza y, a la vez, el camino para escapar de ella le hiere también, su disgusto ante los modales de M. de Rênal, ante la recepción que da en su honor M. Valenod, ante la vida en el Seminario, son ejemplos de esta sensibilidad especial.

Así, una palabra de amistad del Abbé Chélan le hace llorar de emoción:

"Il se voyait aimé, il pleurait avec délices" (pág. 73).

"Il y avait si longtemps que Julien n'avait entendu une voix amie, qu'il faut lui pardonner une faiblesse; il fondit en larmes. L'abbé Pirard lui ouvrit les bras; ce moment fut bien doux pour tous les deux" (pág. 213).

Julien tiene mucho de *romántico*. Como Saint-Preux, preceptor también, es víctima de un prejuicio; busca días en los que olvidar la existencia de los hombres para estar con Mme. de Rênal como Saint-Preux con Julie en el chalet de las vacaciones:

"Il a même la double nature de Rousseau: la sensibilité extrême et l'extrême aptitude au bonheur, et à un bonheur tranquille, paisible, innocent, qui est exactement le bonheur de Clarens"¹³.

En Vergy, bajo los tilos, cuando Julien coge la mano de Mme. de Rênal, el relato se detiene un momento como inmovilizado por la dulzura de una tarde de verano y el lector creería estar leyendo *La nouvelle Héloïse*:

"Elle écoutait avec délices les gémissements du vent dans l'épais feuillage du tilleul et le bruit de quelques gouttes rares qui commençaient à tomber sur les feuilles les plus basses" (pág. 81).

Toda la vida de Julien en Verrières es un diálogo entre la sensibilidad y la imaginación. En París, ante las confidencias de Mathilde, Julien sufre y piensa en el suicidio como un descanso delicioso. La escalada a la habitación de Mathilde, la entrega de Mathilde de un paquete de cabellos rubios, símbolo de su sumisión...

"Le Rouge et le Noir commencé en roman satirique et en roman politique finit par être un roman d'amour, et même un roman d'amour romantique"¹⁴.

En cuanto a las relaciones de Julien y la sociedad, Julien adopta tres actitudes sucesivas:

- a) Repliegue prudente - *Resistencia* -> Casa de los Rênal.
Breve etapa que deja pronto paso a b) y c).
- b) Defensa hipócrita - *Defensa* -> Seminario y Hôtel de La Mole.
- c) Ofensiva escandalosa - *Ataque* -> Prisión.

Stendhal definió en 1803 tres tipos fundamentales de relaciones que pueden existir entre los personajes de una obra: "les liens naturels, les liens sociaux et les passions". La combinación de ellos permite constituer la base de sus novelas.

Julien	passion	Mme. de Rênal	Julien	"passion"	Mathilde
lien social		lien naturel	lien social		lien naturel
	M. de Rênal			Le Marquis de la Mole	

LAS MUJERES: MADAME DE RENAL Y MATHILDE.

La mujer idealizada frente a la mujer nefasta. Mme. de Rênal es la mujer capaz de pasión generosa, mientras que Mathilde se centra en su egoísmo; la primera es espontánea, la segunda artificial. Ambas existen en relación con Julien.

- **Madame de Rênal.**

En su retrato abundan en principio los rasgos "negativos"; primero aparece su entorno y luego ella:

- Presentación de M. de Rênal (pág. 34).
- La casa de M. de Rênal (pág. 34).
- Mme. de Rênal es nombrada en relación con M. de Rênal (pág. 38):
 - . "donnant le bras à sa femme"
 - . "tout en écoutant son mari"
 - . con sus tres hijos: - vigila "avec inquiétude"
- "une voix douce"
 - . "Mme. de Rênal paraissait une femme de trente ans, mais encore assez jolie".

La sumisión a su marido y a sus deberes de madre parece su rasgo dominante. Su descripción física y psicológica aparece a

partir de la decisión de M. de Rênal de contratar a Julien como preceptor.

- ingenua - vivaz - natural - enemiga de la vida agitada (pág. 71).
- "délicatesse de femme" (pág. 54)
"timidité"
- "esprit un peu romanesque" (pág. 55).

La descripción más sistemática aparece bastante tarde (págs. 64-65) y es hecha a partir de lo que se piensa de ella: "on dit...", "... aux yeux d'un Parisien..."; o de lo que ella no es al compararla con otras mujeres (pág. 43).

La pureza es el rasgo característico del carácter de Mme. de Rênal. En medio de la mezquindad de su entorno ha sabido crearse un islote de integridad personal, ha sabido protegerse de los otros consagrándose a su vocación maternal:

"Jusqu'à l'arrivée de Julien, elle n'avait eu d'attention que pour ses enfants" (pág. 65).

Así consigue escapar a las coacciones que su educación y el ambiente burgués podrían haberle impuesto.

Su personalidad íntegra no conoce la hipocresía. Es la esposa dócil que ha encontrado su equilibrio personal. Esa es la

impresión que se tiene al comienzo de la novela, pero el título del capítulo VI, "L'ennui", nos revela otra realidad:

"Etrange effet du mariage, tel que l'a fait le XIX^e siècle! L'ennui de la vie matrimoniale fait périr l'amour sûrement... Et ce n'est que les âmes sèches, parmi les femmes, qu'il ne prédispose pas à l'amour" (cap. VI).

Todo destina, pues, a Mme. de Rênal, mujer sensible, a amar al primero que venga con algún valor.

- Mathilde.

Es la mujer fatal que roza en algunos momentos el estado de la mujer amada.

Carecemos también de una descripción física minuciosa, pues vamos conociéndola a medida que Julien la descubre, como hemos visto anteriormente.

Psicológicamente, contamos con las opiniones de otros sobre ella. El príncipe Korassof dice que está

"profondément occupée d'elle-même comme toutes les femmes qui ont reçu du ciel ou trop de noblesse ou trop d'argent. Elle se regarde au lieu de vous regarder" (cap. XXIV).

Su concepción del amor es abstracta y libresca; el amor apasionado es para ella "plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité" (pág. 144); es un "amour de tête" (frente al "amour de coeur" de Mme. de Rênal). A su impotencia afectiva se añade la condescendencia social: elige para sus experiencias amorosas a un hombre cuyo rango social es inferior al suyo, pero conserva a la vez el orgullo de su clase:

"Cette âme haute et froide était emportée pour la première fois par un sentiment passionné. Mais s'il dominait l'orgueil, il était encore fidèle aux habitudes de l'orgueil" (pág. 332).

En realidad, los sentimientos de Mathilde no consiguen elevarse sobre su yo; la satisfacción de su amor propio predomina siempre sobre su exigencia de amor al otro.

Conviene ahora analizar otros personajes que, aun siendo secundarios en la narración, tienen gran importancia en el desarrollo del relato. Diríase que *las fuerzas interiores que determinan el comportamiento de Julien tienen su contrapartida en los personajes secundarios*. Así, el vigor de su ambición y de su voluntad, así como la fugacidad de su amor requieren personajes secundarios de fuerte personalidad.

El sistema de los personajes secundarios es bastante diferente en la primera y segunda parte de la novela. Las secuencias liminares, el seminario y el final de la novela, comportan un universo específico de personajes secundarios.

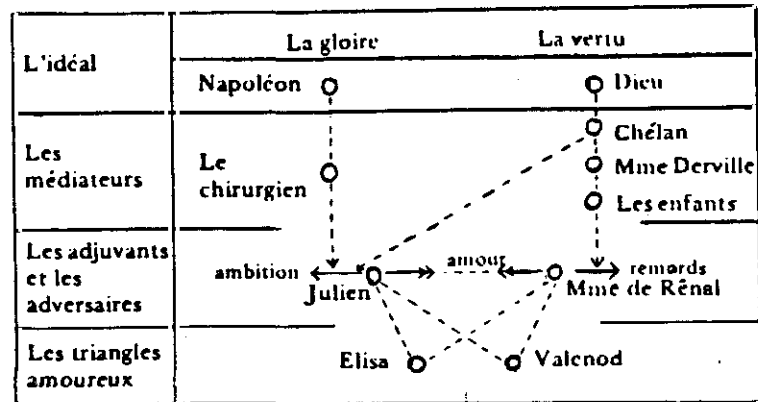
Suelen aparecer por parejas: Abbé Chélan - Abbé Pirard; Maslon - Castanède; M. de Rênal - Valenod; Beauvoisis - Korasoff. Otros tienen un segundo que se les parece: Bustos detrás de Altamira; el Duc de Cheaulnes detrás de M. de La Mole; la doncella de Mathilde y Elise, la de Mme. de Rênal.

Analizamos brevemente la función de estos personajes en relación con las fuerzas que mueven a Julien.

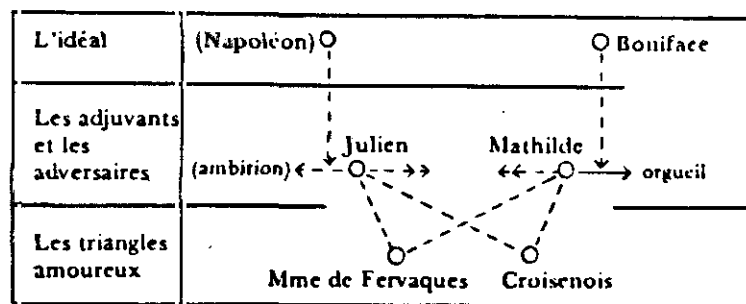
Hans Boll Johansen¹⁵ ha establecido los siguientes esquemas para determinar la relación que une a los diferentes personajes principales con los secundarios en la primera y segunda partes de la novela.

Bajo la rúbrica *Adjuvants et adversaires* agrupa a todos los personajes que actúan sobre las fuerzas interiores. Aísla, por una parte, ciertos impulsos profundos, los *ideales*, que determinan el comportamiento de los personajes; por otra parte, las "relations triangulaires" que, teniendo como base a los actantes, se forman simétricamente.

En la primera parte de la novela:



En la segunda parte:



Hay un claro paralelismo entre el universo de los personajes de la primera parte y el universo de los personajes de la segunda. Los personajes se reparten en tres grupos:

- 1) Los que simbolizan ideales.
- 2) Los que entran en los triángulos amorosos.
- 3) Los que apoyan o se oponen a las fuerzas interiores de los personajes principales. Destacaremos entre ellos a M. de Rênal, al Marqués de La Mole y a los adversarios anónimos.

- **Monsieur de Rênal.**

El más importante de los personajes secundarios de la primera parte, tanto desde el punto de vista funcional como relacional. Su función es doble:

- a) papel positivo en el terreno social -> favorece la carrera de Julien.
- b) adversario cuando pone obstáculos a los sentimientos en su calidad de marido.

Es sólo un adversario potencial debido a su falta de perspicacia y a sus frecuentes ausencias (sus cargos le alejan de Vergy); cuando está cerca, el narrador le da un sueño profundo.

Más tarde, alertado por la carta anónima, asume el papel de marido celoso; su vanidad está herida y no puede soportar la idea de perder a su mujer: "Je suis accoutumé à Louise" (pág. 146), y teme perder la herencia de la tía de su mujer. Mme. de Rênal logra neutralizarlo de nuevo con habilidad (pág. 71).

Psicológicamente, es un personaje pobre: estrechez de espíritu, falta de finura, ausencia de cualidades humanas. Stendhal lo necesita, sobre todo, como fuerza novelesca y aprovecha para ridiculizar en él a un notable de la sociedad provinciana.

Para Mme. de Rênal su esposo apenas existe en todos los planos; incluso antes de la llegada de Julien, su papel se reduce a ser padre de familia.

- Le Marquis de la Mole.

Conserva un resto de auténtica nobleza; su liberalidad no le convierte en un demócrata, sino que le impide ser un reaccionario. Mientras su mujer y amigos juzgan a los hombres por su nacimiento, fortuna y ortodoxia política, él es capaz de favorecer el ascenso de un plebeyo con talento.

De este modo, Julien debe su ascenso a lo más auténtico que queda del "ancien régime" bajo el régimen nuevo.

El Marquis de la Mole es uno de los pocos personajes que ejerce una influencia directa sobre las fuerzas interiores de Julien y Mathilde.

Primero favorece la ascensión social de Julien confiándole la función de secretario personal. Le trata casi como a un hijo y contribuye con ello a disminuir la distancia social entre él y Mathilde. Comunica a su hija su estima por Julien: "Ce caractère singulier" (pág. 285), calidad que para Mathilde da a Julien una superioridad sobre los otros hombres de su entorno.

Tras esta observación el marqués desaparece provisionalmente de la intriga, pues el juego psicológico entre Julien y Mathilde ya está esbozado y no necesita apoyo externo para avanzar.

Las intervenciones del marqués tienen un carácter funcional: cada vez que las relaciones entre Julien y Mathilde han llegado a un punto muerto, aparece para dar un nuevo impulso a la intriga:

- 1) Tras la primera noche de amor, Julien y Mathilde se encuentran en un callejón sin salida. Julien quiere alejarse y el marqués le impide viajar: les obliga a quedarse juntos (pág. 352).
- 2) Al final del capítulo XX, Julien está inmovilizado por sus recuerdos de felicidad que "détruisent rapidement tout l'ouvrage de la raison". El marqués, al principio del capítulo XXI aparece para confiarle una misión. Así se anuncia la larga disertación sobre "la note secrète" que Julien aprovecha para elaborar una estrategia, con ayuda del príncipe Korasoff, que le llevará a dominar a Mathilde.
- 3) Cuando Mathilde está encinta, el marqués se convierte en adversario, pero pronto cede para favorecer la carrera militar de Julien (cap. XXXII).
- 4) Con la carta de Mme. de Rênal, el marqués vuelve al centro de la acción, pues esta carta va dirigida a él (cap. XXV).

- **Comparsas anónimas.**

En otro nivel aparecen las comparsas anónimas; generalmente, son personajes que sienten por Julien un odio profundo. Son su propia *familia*: "objet de mépris de tous à la maison" (pág. 39), la *ciudad* (al principio del capítulo XII, las palabras "haine" y "haïr" aparecen siete veces en media página); Julien no es solidario con su clase y eso le hace ganarse la enemistad de los suyos y de los mismos burgueses que se sienten desplazados por él en su propio terreno. La manifestación de este odio es anónima:

"Il n'y eut qu'un cri contre le maire, surtout parmi les libéraux. Quoi, parce que ce petit ouvrier déguisé en abbé était précepteur de ses marmots, il avait l'audace de le nommer garde d'honneur au préjudice de messieurs tels et tels, riches fabricants! Ces messieurs, disait une dame banquière, devraient bien faire une avanée à ce petit insolent, né dans la crotte!" (pág. 123).

El mismo desprecio aparece en el *Seminario*:

"Et bien, j'ai assez vécu pour voir que "différence engendre haine", se disait-il un matin" (cap. XXVII).

La principal diferencia entre ambas partes de la novela es un debilitamiento del universo de los personajes secundarios. Los ideales se van marchitando; así, en la segunda parte, Boniface

de la Mole, antepasado mítico de la historia de la familia, ocupa el mismo lugar estructural que Dios en la primera parte; la imagen de Napoleón es velada por la satisfacción más inmediata de la ambición de Julien que se hace oportunista.

El predominio de personajes secundarios durante la segunda parte se explica por la imperfección del amor.

Podemos decir que la estructura repetitiva de la segunda parte tiene un carácter de *parodia*. Stendhal crea una impresión de caída, de decadencia de los valores auténticos. Al final, estos valores son restituidos y sublimados, pues Stendhal da a su héroe una *muerte* conforme al ideal y a la nobleza de los sentimientos amorosos que le habían animado en una época esencial de su vida.

III.2.2.2.2. Dinámica del amor.

JULIEN SOREL - MME. DE RENAL.

1.- PREDISPOSICION DE LOS ACTANTES PARA EL AMOR:

- Mme. de Rênal:

- . vida solitaria y monótona: gusto por la "rêverie".
- . ingenua.

- Julien:

- . infancia triste - carencia de amor - Ambición...

BISAGRA: Julien preceptor de los Rênal.

2.- NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL AMOR: Hacia el amor-pasión.

1. Admiración.

a) Entre la *admiración* y el *temor*.

Sorpresa mutua: ante el contraste entre lo que imaginaban y lo que ven.

Mme. de Rênal: frente al "être grossier et mal peigné (...) qui (...) allait se trouver constamment entre elle et ses enfants" (pág. 56), descubre a un ser "chétif" y tan tímido como ella.

Julien: sorprendido por la belleza de Mme. de Rênal y halagado al ser llamado por ella "Monsieur" (pág. 56).

b) Admiración.

"Quand son inquiétude pour ses enfants fut tout à fait dissipée, Madame de Rênal fut frappée de l'extrême beauté de Julien. La forme presque féminine de ses traits et son air d'embarras ne semblèrent

point ridicules à une femme extrêmement timide elle-même. L'air mâle que l'on trouve communément nécessaire à la beauté d'un homme lui eût fait peur" (pág. 57).

La timidez de Julien queda tranquilizada por la delicadeza de Mme. de Rênal (págs. 57-58 y ss.).

2. Primera cristalización.

Es tan fuerte la admiración mutua que llegan al mismo tiempo, sin pasar por la fase de esperanza, a la primera cristalización.

- Mme. de Rênal interpreta la tristeza momentánea de Julien por la timidez que ella admira (pág. 58).
- Julien, que se siente atraído por la "grâce parfaite" de Mme. de Rênal, la ve tan joven como él: "Il eût juré dans cet instant qu'elle n'avait que vingt ans" (pág. 59).

Ambos reaccionan igual ante la presencia del ser amado: primero son espontáneos y luego razonan.

- Julien

"eut sur-le-champ l'idée hardie de lui baiser la main. Bientôt il eut peur de son idée; un instant après il se dit: il y aura de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut m'être utile..." (pág. 58).

- Mme. de Rênal

"fut étonnée de ce geste et, par réflexion, choquée (...) Au bout de quelques instants, elle se gronda elle-même" (pág. 59).

Para resaltar más la diferencia que hay entre Mme. de Rênal y Julien en cuanto a la evolución del amor, a partir de este

momento, estudiamos por separado el comportamiento de ambos, renunciando a seguir la técnica simultánea adoptada por Stendhal y que nosotros hemos seguido al estudiar *Armance*.

La diferencia esencial radica en que Mme. de Rênal está hecha para el amor: espera pasiva que un ser diferente venga a llenar su vacío sentimental. Antes de saber que ama ya ha recorrido todas las etapas del nacimiento del amor; Julien, en cambio, antes de llegar a la cumbre del amor-pasión debe pasar por numerosas pruebas.

A.- Madame de Rênal.

1. *Proceso de cristalización.* Siente admiración por:

- la timidez inesperada del nuevo preceptor (pág. 58);
- diferente a todos los "personnages grossiers" que ella conoce (pág. 57);
- su brillante cultura latina (conoce la Biblia de memoria) que conquista a todos (M. de Rênal, los niños, los criados, los vecinos) (pág. 61);
- pobreza de Julien (pág. 66);
- todas las virtudes posibles: "la générosité, la noblesse d'âme, l'humanité lui semblèrent peu à peu n'exister que chez ce jeune abbé" (pág. 66).

La presencia de Julien se impone cada vez más en el alma de Mme. de Rênal siguiendo un avance lento pero progresivo en el que

los sentimientos maduran despacio pero de un modo duradero. Según Merete Gerlach-Nielsen:

"Stendhal attribue la lenteur de l'évolution sentimentale au milieu provincial. A Paris nos deux personnages se seraient identifiés à des héros de roman"¹⁶.

Mme. de Rênal ignora sus sentimientos, como le sucedía a Octave; no sabe desarmar el orgullo de Julien; le hiere sin saberlo y así provoca la lentitud de la cristalización en él.

2.- *La duda: surge en ella por los celos.*

- 1) *Proyecto de matrimonio de Elisa con Julien: los celos y la desesperación le hacen comprender su sentimiento:*

"Aurais-je de l'amour pour Julien? se dit-elle enfin" (pág. 75).

Confirmación del amor: Escena de la mano ("la mainmise") (págs. 80 y ss.): Julien, tras un combate interior, retiene entre las suyas la mano de Mme. de Rênal.

- 2) *Mme. de Rênal cree que Julien guarda un retrato de la mujer que ama (págs. 84 y 85).*

Confirmación del amor: Julien cubre su mano de besos ardientes (pág. 91), y su amor se refuerza:

"Elle ne put résister au torrent de bonheur qui inondait son âme après tant de jours de désespoir" (pág. 117).

3.- *Segunda cristalización.*

Ante la plena conciencia de su amor por Julien, Mme. de Rênal tiene tres alternativas:

- Adulterio (pág. 93);
- Confesión ante su marido (pág. 93);
- Virtud: tratar a Julien con frialdad (pág. 94).

Siempre estará dividida:

"Tantôt elle craignait d'être aimée, tantôt l'affreuse idée du crime la torturait..." (pág. 118).

Se cree culpable de la enfermedad de su hijo mayor (págs. 133 y ss.).

Noche de amor (págs. 110-111).

Mme. de Rênal tiene todas las reacciones del verdadero amor-pasión:

"Elle aimait mille fois plus que la vie" (pág. 116).

Su amor se expresa de diferentes maneras:

- 1) Ternura maternal: el hombre amado se convierte en un niño:

"Elle avait l'illusion de l'aimer comme son enfant" (pág. 119).

- 2) Amor femenino.

- 3) Educadora:

"Cette éducation de l'amour, donnée par une femme extrêmement ignorante, fut un bonheur" (pág. 118).

- 4) Ambición para el hombre que ella magnifica:

"Elle le voyait pape, elle le voyait premier ministre comme Richelieu" (pág. 120).

Resumiendo, a los 30 años, en Mme. de Rênal se combinan armónicamente las virtudes de la joven y las de la mujer madura. Ha llegado a la edad de la pasión (30 años) sin experimentar el escepticismo que suele acompañarle. Está idealizada; *representa la compañera espiritual* del hombre que ama, y la intuición que le guía.

BISAGRA: Crisis de conciencia de Mme. de Rênal ante la enfermedad de su hijo (págs. 133 y ss.), que ella considera como un merecido castigo por su adulterio.

Su actitud final:

"Au fond, je ne me repens point. Je commettrais de nouveau ma faute si elle était à commettre" (pág. 137).

Hace que el amor venza en Julien sobre *la ambición y la vanidad*.

Ambos experimentan a la vez el mismo amor-pasión. La evolución del amor se unifica en ellos y sigue ya la misma línea (pág. 138).

La lucidez de Mme. de Rênal ante Julien es total. La primera cristalización, aunque deforma al ser amado, no le impide apreciarlo en su justo valor:

"Loin de moi, Julien va retomber dans ses projets d'ambition, si naturels quand on n'a rien... Il m'oubliera. aimable comme il est, il sera aimé, il aimera" (pág. 175).

La pasión la ha transformado:

"Ce n'était pas cette femme simple et timide de l'année précédente; sa fatale passion, ses remords, l'avaient éclairée" (pág. 175).

Julien.

Ante la frialdad fingida de Mme. de Rênal, Julien no actúa ni como el amante vanidoso que se siente estimulado ante la resistencia femenina ni como el amante apasionado que se desespera; seducir a Mme. de Rênal es para él un objetivo que su deber le impone; pero pronto se enamora también; ante la actitud de Mme. de Rênal, dispuesta a sufrir por él las penas del infierno, su amor aumenta:

"La méfiance et l'orgueil souffrant de Julien, qui avait surtout besoin d'un amour à sacrifices, ne tinrent pas devant la vue d'un sacrifice si grand, si indubitable et fait à chaque instant. Il adorait Mme. de Rênal... Julien tomba dans toutes les folies de l'amour, dans ses incertitudes mortelles" (pág. 137).

"En peu de jours, Julien, rendu à toute l'ardeur de son âge, fut éperdument amoureux" (pág. 138).

Pero Julien aún no alcanzado el verdadero amor. Así, cuando sale de Verrières, olvida pronto el sacrificio de Mme. de Rênal:

"Il était fort ému. Mais à une lieue de Verrières, où il laissait tant d'amour, il ne songea plus qu'au bonheur de voir une capitale, une grande ville de guerre comme Besançon" (pág. 178).

El amor sólo sustituye a la ambición en el corazón de Julien durante breves momentos en Verrières. Después se abre el paréntesis de Besançon y, de nuevo, el renacer de la ambición de Julien en París.

**BISAGRA: Carta de Mme. de Rênal al marqués de la Mole:
Llamada al amor.**

- Lejos de ser una traición, esta carta que Mme. de Rênal escribe, animada por su director espiritual, es de alguna manera una llamada. La infidelidad de su amante, hasta el punto de casarse con otra, hiere cruelmente a Mme. de Rênal. Intenta lo único que se le ocurre.
- Consecuencias: Disparo de Julien sobre Mme. de Rênal.

III. CONSOLIDACION DEL AMOR-PASION.

- El deseo de venganza ante quien le compromete justo cuando su ambición triunfa no parece el verdadero móvil (el semi-letargo de Julien durante el viaje a Verrières no parece propio de un afán vindicativo).
- El disparo nos parece, más bien, una respuesta a la llamada de Mme. de Rênal. Tras el disparo, el amor resucita:

"L'ambition était morte dans son coeur, une autre passion y était sortie de ses cendres" (pág. 466).

Mme. de Rênal durante la ausencia de Julien se ha mantenido fiel al amor-pasión. Cuando es posible revivir este amor olvida

todo, incluso su decisión de reservar su corazón a Dios, llegando a idolatrar a su amado:

"Dès que je te vois, tous les devoirs disparaissent, je ne suis plus qu'amour pour toi, ou plutôt, le mot amour est trop faible. Je sens pour toi ce que je devrais sentir uniquement pour Dieu: un mélange de respect, d'amour, d'obéissance" (pág. 485).

La prisión implica para Julien el descubrimiento del amor-pasión y con él el descubrimiento de su propia intimidad:

"Jamais il n'avait été aussi fou d'amour" (pág. 484).

Julien ve claro en su vida:

"Julien se sentait fort et résolu comme l'homme qui voit clair dans son âme" (pág. 494).

"J'ai été ambitieux (...) j'ai suivi les convenances du temps" (pág. 498).

La fuerza del amor quita importancia a la misma muerte inminente:

"Laissez-moi ma vie idéale. Vos petites tracasseries, vos détails de la vie réelle, plus ou moins froissants pour moi, me tireraient du ciel. On meurt comme on peut: moi je ne veux penser à la mort qu'à ma manière" (pág. 469).

JULIEN SOREL - MATHILDE DE LA MOLE.

1.- PREDISPOSICION DE LOS ACTANTES PARA EL AMOR.

Mathilde

- Vida aburrida sólo animada por la lectura y la admiración que siente por su padre. (Aburrimiento distinto al de Mme. de Rênal que indicaba disponibilidad; éste indica ausencia de verdaderos deseos).
- Convencimiento de que su linaje y fortuna la destinan a una vida privilegiada. Le lleva a una búsqueda egoísta de la felicidad:

"Quels avantages le sort ne m'a-t-il pas donnés: illustration, fortune, jeunesse, hélas! tout, excepté le bonheur" (pág. 298).

- Estado de impaciencia sentimental (manifiesta su impotencia afectiva).

"A mon âge, une fille jeune, belle, spirituelle, où peut-elle trouver des sensations, si ce n'est dans l'amour? (...) Elle repassa dans sa tête toutes les descriptions de passion qu'elle avait lues dans *Manon Lescaut*, *La Nouvelle Héloïse*, *Les Lettres d'une Religieuse Portugaise*, etc. etc. Il n'était question, bien entendu, que de la grande passion; l'amour léger était indigne d'une fille de son âge et de sa naissance" (pág. 317).

Julien: Está en un momento de plena *ambición*.

BISAGRA: Baile de M. de Retz (II, cap. VIII).

II. NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL AMOR. Hacia el amor-vanidad.

A.- Mathilde.

1. *Admiración*: El desprecio que Julien siente por el "beau monde"; su inconformismo.

Sin detenerse en esta fase y sin conocer las fases de deseo y esperanza, pasa directamente al

2. *Nacimiento del amor*:

"J'ai le bonheur d'aimer, se dit-elle un jour, avec un transport de joie incroyable. J'aime, j'aime, c'est clair!" (pág. 317).

Su amor no es incondicional como el de Mme. de Rênal:

"A la première faiblesse que je vois en lui, je l'abandonne" (pág. 318).

3. *Primera cristalización*. Es voluntaria y razonada.

"Du moment qu'elle eut décidé qu'elle aimait Julien, elle ne s'ennuya plus. Tous les jours elle se félicitait du parti qu'elle avait pris de se donner une grande passion" (pág. 323).

- La frialdad de Julien espolea su vanidad y se declara "la première", en un acto digno de Marguerite de Navarre, a quien sueña con igualar y que enterró ella misma la cabeza de su amante Boniface de la Mole.

Noche de amor, que no le da "cette tendre félicité dont parlent les romans" (pág. 348) y que le hace sentirse derrotada: "Je me suis donné un maître!" (pág. 350), hace nacer en ella la duda.

4. *La duda*: ¿Su amante es digno de ella?

- El orgullo le impide pasar a la segunda cristalización, es decir, al amor duradero y estable.

- *Alternancia odio-amor:*

- . Cuando se permite momentos de debilidad, su sumisión es total:

"Voilà ce que t'envoie ta servante (...) c'est le signe d'une obéissance éternelle. Je renonce à l'exercice de ma raison, sois mon maître" (pág. 364).

- . Necesita hacer pública su "folle passion":

"On eût dit qu'elle prenait à tâche de faire savoir à tout le monde la folle passion qu'elle avait pour Julien" (pág. 365).

- . Los celos que Julien despierta en ella, aconsejado por el príncipe Korassoff, la someten definitivamente:

"Je ne sais plus vivre privée de ton amour" (pág. 418).

- Pero sigue queriendo mostrar a todos su amor; cuando queda embarazada, la idea del deshonor, en lugar de entristecerle, le llena de alegría.

- Ante la impasibilidad de Julien, víctima de la duda y el temor, Mathilde roza el amor-pasión:

"Elle n'osa! elle, Mathilde! Il y eut dès ce moment dans son sentiment pour Julien, du vague, de l'imprévu, presque de la terreur. Cette âme sèche sentit de la passion tout ce qui en est possible dans un être élevé au milieu de cet excès de civilisation que Paris admire" (pág. 443).

5. *Pseudocrystalización 2ª. Amor-pasión en Mathilde embarazada:*

"Son amour allait jusqu'à la folie" (pág. 434).

- En prisión vuelve a cristalizar por su amante que identifica con Boniface de la Mole (pág. 480). Dispuesta a arrojarse de rodillas ante el coche del rey o a pedir la intercesión de la maréchale de Fervaques, su rival, para salvar a Julien:

"J'irai au roi, j'avouerai hautement que tu es mon amant" (pág. 493).

- La presencia de Mme. de Rênal en la prisión despierta su resentimiento, su amor sigue siendo vanidoso:

"Mme. de Rênal obtint de le voir deux fois par jour. A cette nouvelle la jalousie de Mathilde s'exalta jusqu'à l'égarement" (pág. 495).

- La sentencia de muerte de Julien le hace rozar por un momento la espontaneidad:

"Mathilde était tendre sans affectation, comme une pauvre fille habitant un cinquième étage" (pág. 480).

- Tras la muerte de Julien vuelve a caer en la vanidad:

"En longs vêtements de deuil (...) elle voulut ensevelir de ses propres mains la tête de son amant" (pág. 500).

B. Julien.

1. Hacia la admiración.

- Mathilde representa para él el ambiente que detesta: la encuentra fea y altanera:

"Que cette grande fille me déplait! (...) Elle outre les modes, sa robe lui tombe des épaules... Elle a encore plus pâle qu'avant son visage... Quels cheveux sans couleur à force d'être blonds! On dirait que le jour passe à travers. Que de hauteur dans cette façon de saluer, dans ce regard!" (pág. 292).

- En el baile no es sorprendido por Mathilde, sino por el interés que ésta despierta en los jóvenes de moda:

"Puisqu'elle passe pour si remarquable aux yeux de ces poupées, elle vaut la peine que je l'étudie" (pág. 294).

- Julien descubre su belleza y cualidades:

"Mon Dieu, qu'elle est belle! Que ses grands yeux bleus me plaisent, vus de près, et me regardant comme ils le font souvent!" (pág. 314).

"Il la trouvait savante, et même raisonnable" (pág. 312).

Pero su actitud ante ella permanece severa y fría. Julien conoce pronto el carácter orgulloso de Mathilde y comprende que ella sólo le ofrece:

"la vanité sèche et hautaine, toutes les nuances de l'amour-propre et rien de plus" (pág. 309).

- Cansado de sentirse siempre inferior a ella confiesa su vergüenza de parvenu:

"Il rougit beaucoup en parlant de sa pauvreté à une personne aussi riche" (pág. 313).

Franqueza que atrae a Mathilde.

2. Esperanza.

- Julien concibe esperanzas sin perder enteramente su sangre fría:

"Il cherchait à ne pas exagérer cette singulière amitié" (pág. 313).

- La esperanza y la duda mantienen el interés de ambos:

"...[Julien] le coeur palpitant, la tête troublée, et rêvant à cette idée: M'aime-t-elle?" (pág. 315).

3. *Nacimiento del amor-vanidad.*

- Julien confiesa su amor y pierde terreno ante Mathilde que le lleva por sus caprichos al borde del suicidio (pág. 362). Julien manifiesta todos los síntomas del amor-pasión:

"Elle va se fâcher, m'accabler de mépris, qu'importe? Je lui donne un baiser, un dernier baiser, je monte chez moi et je me tue..." (pág. 363).

- *Noche de amor*: la victoria sobre un joven distinguido le llena de satisfacción intelectual:

"C'était le plus vif bonheur d'ambition et Julien était surtout ambitieux" (pág. 346).

"Il n'avait pas d'amour du tout" (pág. 344).

4. *Primera cristalización:*

Julien duda de su propio valor y trabaja sin cesar para embellecer a la mujer amada. Por unos momentos la verdadera pasión le domina:

"Penser à ce qui n'avait pas quelque rapport à Mademoiselle de la Mole était hors de sa puissance. L'ambition, les simples succès de vanité le distraient autrefois des sentiments que Madame de Rênal lui avait inspirés. Mathilde avait tout absorbé" (pág. 393).

Excepto breves momentos de amor-pasión, predomina en Julien el orgullo de haber sometido a un ser tan vanidoso como Mathilde. Así, cuando Mathilde está embarazada (pág. 428) y él es ya el lugarteniente Julien Sorel de la Vernaye, no ama ya a la que le ha sacrificado todo. La ambición se apodera de él al pensar sólo en su hijo: "Je me dois à mon fils" (pág. 433).

En prisión, al triunfar el amor sobre la ambición, desaparece la influencia que Mathilde podía aún tener sobre Julien. Ningún sacrificio suyo puede ya emocionarle, ni siquiera su visita en prisión, porque está totalmente centrado en su amor por Mme. de Rênal; su sola presencia es una carga.

PARENTESIS DE BESANÇON: Es una preparación a la vida social, una escuela de hipocresía.

En el *episodio del Seminario*, la ambición de Julien se purifica y endurece. Incluso la fuerza de su amor es exacerbada por el desencadenamiento de su ambición. No resiste el deseo insensato de ver a la mujer amada una vez más antes de ir a París.

Dos son los momentos que destacan en la evolución del amor durante este paréntesis:

1. *Encuentro con Mme. de Rênal en la catedral de Besançon.*

Todo contribuye en Julien a prepararle para recibir un verdadero impacto:

"Le silence, la solitude profonde, la fraîcheur des longues neufs rendait plus douce la rêverie de Julien (...) son âme avait presque abandonné son enveloppe mortelle" (pág. 210).

Su amor empieza a renacer en forma de "une rêverie profonde" (pág. 212).

2. *Visita a Mme. de Rênal en Verrières antes de ir a París* (págs. 228 y ss.).

Renace el amor-pasión.

Nueva estrategia de Julien para vencer los remordimientos de Mme. de Rênal:

- Primero actúa sinceramente:

"Il pleurait amèrement. Réellement, il n'avait plus la force de parler" (pág. 232).

- Luego, recurre a la hipocresía:

"Il eut le malheur de devenir un froid politique" (pág. 234).

En la composición de la novela, la secuencia del Seminario es clave porque reúne las fuerzas de la primera parte, añadiendo una nueva dimensión y preparando el final dramático de la novela al insistir sobre la profundidad de la pasión en los dos actantes. Este capítulo sirve de balance de la vida anterior de Julien y a la vez preludia su futuro. Es un breve retiro que permite a Julien reflexionar tras su primer episodio sentimental y corresponde al retiro en prisión tras el segundo episodio amoroso que le ofrece a Julien la ocasión de un supremo recogimiento antes de la muerte.

Desde otro punto de vista, el capítulo del Seminario sirve a Stendhal de excusa para exponer su simpatía por el jansenismo y su antipatía por los jesuitas, representados por Pirard y Fri-lair, repectivamente.

De igual modo, las cábalas de la "note secrète" corresponden perfectamente con el amor intelectualizado y sofisticado de Mathilde. Aquí no se trata de iglesias ni de incienso sino de una triste habitación de hotel registrada por el desagradable jesuita Castanède. Este viaje permite a Julien reanimar su amor por Mathilde.

III.2.2.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

El itinerario evolutivo de Julien Sorel en *Le Rouge et le Noir* le lleva de la confusión consciente o inconsciente sobre sí mismo, a la clarificación y a la autenticidad.

Julien ha recorrido socialmente un camino inmenso: de *carpintero* se convierte en *preceptor*; después en *secretario particular* de un gran señor; y, al seducir a la hija de éste, obtiene una inscripción de 10.000 libras de renta, tierras en el Languedoc; un título de "lieutenant de hussards" y el título de Chevalier de la Vernaye. Socialmente, consigue al final de la novela todo aquello a lo que aspiraba: ha cambiado el traje negro de sacerdote por el uniforme rojo de militar; ha conquistado a la mujer más bella; es rico y casi heredero de un Par de Francia. todo lo que recuerda a su origen ha sido borrado: ha aprendido a vestirse como un dandy, a bailar, a batirse en duelo, a montar a caballo. Julien es ennoblecido por la opinión pública y oficialmente.

Con la escena del crimen, Julien pierde todo socialmente, pero gana todo lo principal. *Entra al fin en sí mismo* y hace descubrimientos sorprendentes:

- La ambición ha muerto en él y ya sólo queda vivo *su amor por Mme. de Rênal*.
- Su pasión por Mathilde desaparece.
- Al ver a su detestable padre se reconoce hijo suyo.

Comprende que durante cuatro años ha perseguido tenazmente un objetivo sin valor ninguno y muere reconciliado consigo mismo y con el mundo.

Al final de su vida, Julien ha sufrido una profunda modificación; es otro hombre.

El amor en Mme. de Rênal evoluciona paralelamente al de Julien, como hemos podido observar, pero la progresión en ella es más rápida que en él por la ausencia de obstáculos primeros frente al amor. En Julien la ambición precede al amor, mientras que en Mme. de Rênal los obstáculos son corolarios de la evolución del amor; los remordimientos aparecen a medida que ella toma conciencia de su culpabilidad.

El amor no sólo la hace valiente para desafiar a su marido y a toda la opinión pública, sino que con él transforma al propio Julien. La felicidad que éste encuentra con ella es expresión de un cambio profundo en su relación con los otros; así, cuando Julien se encuentra entre la muchedumbre, al principio de su juicio, se asombra de no experimentar ya por los demás el odio de antes. Al morir su deseo de seducir y de dominar, ha dejado de odiar. El Julien que rechazaba a los demás para sumergirse en la soledad triunfa del aislamiento gracias al amor de Mme. de Rênal.

Por el contrario, la progresión del amor en Julien y en Mathilde diverge; mientras ésta consigue por un momento salir del amor-vanidad para rozar el amor-pasión, Julien se mantiene estático, sin sobrepasar el amor-vanidad en la relación con ella.

Ante estas dos mujeres, Mme. de Rênal y Mathilde, nos surge una pregunta: ¿representan una oposición o una complementación en cuanto a su concepción del amor? Julien sueña con una reconciliación al pensar en unir a Mme. de Rênal y al hijo de Mathilde (pág. 466).

Quizá nos ayude a comprender esta diferencia una comparación sintética entre ambas.

Aspecto físico y condición ambiental

Mme. de Rênal

- 30 años
- mujer casada
- sin apenas formación intelectual, educada en el Sacré Coeur.

Mathilde

- ...
- soltera
- formada intelectualmente.

Aspecto psicológico

Mme. de Rênal

- Busca la soledad
- Vive en el presente; no se ve actuar a sí misma (espontánea)

- Amor-pasión:

- . Atracción por la sensibilidad y delicadeza de Julien.
- . Dificultades:
 - . celos
 - . el amor de sus hijos
 - . remordimientos religiosos.

Mathilde

- Vive en el gran mundo
- Se ve a sí misma desde fuera (calculadora)
- Amor-vanidad:
 - . Atracción por la dificultad, por el peligro de entregarse al amor de Julien, por la energía de Julien
 - . Dificultades:
 - . su orgullo.

En la segunda parte, cap. X, Julien compara él mismo a ambas mujeres:

"Quelle différence avec ce que j'ai perdu! Quel naturel charmant! Quelle naïveté! [Mme. de Rênal]... Quelle différence, grand Dieu! Et qu'est-ce que je trouve ici? De la vanité sèche et hautaine, toutes les nuances de l'amour propre et rien de plus [Mathilde]" (pág. 309).

Stendhal también habla de ambas en un proyecto de artículo citado por Bardèche¹⁷ sobre el *Rouge*:

"Mme. de Rênal (...) est une de ces femmes qui ne savent pas si elles sont belles, qui l'ignorent, qui regardent leur mari comme le premier homme du

monde, tremblantes devant ce mari, et croyant l'aimer de tout leur coeur, douces, modestes, tout entières à leur ménage, chastes et retirées, aimant Dieu et priant. Sans compter que leur négligé est élégant, qu'elles sont le plus souvent en robes blanches, qu'elles aiment les fleurs, les bois, l'eau qui coule, l'oiseau qui chante (...), femmes charmantes, sans faste, sans tristesse, sans gaieté, et qui meurent souvent sans avoir connu l'amour".

Mathilde es

"le caractère de la femme de Paris qui n'aime son amant qu'autant qu'elle se croit tous les matins sur le point de le perdre (...) Elle fait un beau contraste avec l'amour vrai, simple, ne se regardant pas soi-même, de Mme. de Rênal (...) Tel est l'amour de tête, tel qu'il existe à Paris chez quelques jeunes femmes".

Parece bien claro que estas dos mujeres son complementarias entre sí en la educación sentimental de Julien. Si éste descubre al final de la obra el amor es gracias a los contrastes que en la experiencia con ellas ha ido estableciendo.

III.2.2.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Stendhal hace evolucionar a sus personajes en un cierto marco material y humano. Es indudable que se establecen profundas relaciones entre la vida interior de los personajes y este mundo exterior. Descubrir las es el objeto de este apartado.

El *Rouge* se desarrolla en dos lugares fundamentalmente diferentes: París y Provincia. Esta oposición corresponde a la gran división de la novela en dos partes, que reflejan la psicología de las dos mujeres de la vida de Julien. En la primera parte, los lugares se agrupan a su vez de manera bipolar; el narrador explica el papel que Julien atribuye respectivamente a Verrières y a Vergy:

"La jalousie de ses frères, la présence d'un père despote et rempli d'humeur avaient gâté aux yeux de Julien les campagnes des environs de Verrières. A Vergy, il ne trouvait point de souvenirs amers; pour la première fois de sa vie, il ne voyait point d'ennemi" (pág. 78).

Se trata de una oposición sentimental que es también útil en la composición novelesca pues permite alejar o reunir a los personajes necesarios. Así, el paisaje de Vergy contiene elementos de belleza ideal en consonancia con sentimientos elevados. El amor culminará sin embargo en Verrières, pues ambos están impregnados del mismo dualismo entre valores positivos y negativos.

En la novela hay una serie de *lugares principales* (Vergy, Verrières, París) y otros *secundarios* que añaden precisiones suplementarias a la localización de la intriga y corresponden al lugar de la acción teatral. Tanto unos como otros los clasificaremos en dos grandes grupos: lugares destinados al culto y lugares espiritualizados que facilitan la vida interior.

I) Entre los *lugares destinados al culto* citaremos:

a) *Iglesia de Verrières.*

Verrières es un lugar geográficamente cerrado al estar rodeado de montañas y psicológicamente también cerrado por la tiranía de la opinión. La iglesia simboliza la "transparencia" (= Verrière); predestina el futuro.

b) *Iglesia de Vergy.*

Vergy significa "Verger" o "Paraíso". Esta iglesia gótica es la antítesis de la de Verrières; frente a la moderna de Verrières la antigua de Vergy.

c) *Abbaye de Vrai-le-Haut* (pág. 125).

A la vez antigua y moderna, es la degradación de un lugar de culto; representa las ambiciones de Julien en el campo del *Noir*.

La "chapelle ardente" (pág. 130) es una mezcla de devoción y sensualidad; de paganismo y fe (pág. 148). Tan pronto recuerda la habitación de Mme. de Rênal (pág. 110) como la gruta del final de la novela (pág. 500).

d) *La cathédrale de Besançon.*

Decorada con los colores rojo y negro, es una mezcla de magnificencia y sensualidad.

La gruta: aparece a caballo entre los lugares destinados al culto y los lugares que facilitan la vida interior sin ser propiamente de culto.

Se convierte al final del libro en una capilla ardiente. Es siempre para Julien un lugar de retiro, de elevación. En ella Julien realiza su culto a Napoleón, a la fuerza, a la voluntad.

Su posición elevada es símbolo de la ambición que mueve a Julien.

II) *Lugares que favorecen la vida interior.*

a) *Vergy.*

Es un modelo de la naturaleza de Rousseau: la "nature civilisée". Permite a Julien expresarse espontáneamente sin temor.

b) *Prisión.*

Paradójicamente representa la libertad, frente al seminario, que es para Julien la verdadera prisión.

Es el lugar por excelencia en la novela de la vida interior, pues permite un aislamiento total del mundo.

Encontramos en la novela una dialéctica entre el *salon* y la *chambre*, entre el *paisaje* y el *jardín*.

El salón sirve para facilitar los encuentros necesarios para la acción; la segunda, es el lugar privilegiado de la fase última del amor. El espacio cerrado de la habitación tiene una doble

implicación a nivel simbólico: significa o bien la soledad del individuo o bien la comunión de dos seres en el amor.

La opinión de estos dos lugares revela el dinamismo de la acción interior; pueden ser utilizados, según las necesidades de la intriga, para reunir o separar a los personajes principales.

En la segunda parte de *Le Rouge et le Noir*, el salón ocupa un lugar estructural más importante que en la primera parte, en la que sólo había tenido un papel accesorio (cena en casa de Valenod). Tras el baile en el hôtel de Retz en el que Julien se fija por primera vez en Mathilde, Stendhal ya no utiliza más el salón en la intriga amorosa. De igual modo, el carácter cerebral de la aventura de Julien y Mathilde no exige un marco bucólico - como en el caso de Vergy para Mme. de Rênal-; la biblioteca se adapta perfectamente a este "amour de tête".

Entre los elementos de la realidad exterior destacan el paisaje y el jardín. El paisaje está íntimamente relacionado con la evolución afectiva de los personajes: siempre aparece un paisaje grandioso por su belleza en el momento culminante del amor o en los momentos de emoción intensa. Así, la ambición de Julien aparece muchas veces simbolizada por una ascensión física; trepa a menudo por la montaña en Verrières y en Vergy para "voir clair dans son âme" (pág. 88). Estas ascensiones representan para él

un medio de manifestar en el paisaje su voluntad de elevarse socialmente:

"Cette position physique le fit sourire, elle lui peignait la position qu'il brûlait d'atteindre au moral" (pág. 89).

El águila que planea sobre su cabeza le recuerda que es posible subir aún más alto:

"Il enviait cette force, il enviait cet isolement. C'était la destinée de Napoléon, serait-ce un jour la sienne" (pág. 90).

Nueva evocación de la ambición, tras haber vencido las primeras reticencias de Mme. de Rênal, en la gruta de Vergy; allí sueña con la felicidad al lado de mujeres aún más atractivas:

"Son âme s'égarait dans la contemplation de ce qu'il s'imaginait rencontrer un jour à Paris. C'était d'abord une femme bien plus belle et d'un génie plus élevé que tout ce qu'il avait pu voir en province" (pág. 90).

Al final de la novela, Julien expresa su deseo de ser enterrado en esta gruta sobre Verrières:

"Plusieurs fois je te l'ai conté, retiré la nuit dans cette grotte... l'ambition a enflammé mon coeur: alors c'était ma passion" (pág. 499).

Existe en el Rouge, al igual que en Armance, una oposición entre paisaje y jardín. El jardín simboliza el espíritu cerrado y limitado frente a la libertad del paisaje. Este antagonismo aparece claramente en el capítulo II en donde se describe "une des vues les plus pittoresques de France" y también "un immense mur de soutènement" y plátanos tallados, símbolos psicológicos y políticos de las ambiciones del alcalde.

En Vergy aparece "un jardin dessiné comme celui des Tuileries" y un vergel utilitario, pero más allá se extiende el paisaje libre:

"La vue de la campagne semble nouvelle à Mme. de Rênal; son admiration allait jusqu'aux transports" (pág. 76).

La remodelación del jardín por Mme. de Rênal, bajo los consejos de Julien, constituye uno de los primeros signos de rebeldía ante su marido.

Durante la segunda parte no aparece ninguna descripción de paisaje; sólo algunas alusiones al jardín del hôtel de la Mole; incluso son menores que en el Seminario, en donde Julien "apercevait la jolie plaine que le Doubs sépare de la ville" (pág. 192).

Según Boll, el espacio del Rouge está fundado sobre la verticalidad:

"Le paysage oblique accompagne l'ambition, l'échelle l'amour physique et la tour l'amour-passion"¹⁸.

En esta novela hay una *relación clara entre la evolución de los sentimientos y los cambios de lugar.*

Julien realiza tres viajes durante su estancia en Vergy: el primero, es un viaje ambicioso, situado bajo el signo de Napoleón; los otros dos revisten un aspecto cada vez más sentimental.

Stendhal se sirve del viaje para insistir en la agitación y turbación de los personajes; ej.: el viaje muy rápido de los Rênal a Vergy; las dos salidas definitivas de Verrières tienen un efecto de contraste: la primera vez, Mme. de Rênal "fut comme un cadavre à peine animé" (pág. 178); la segunda vez, "elle embrassait Julien avec passion" (pág. 240). En el desenlace, los dos desplazamientos sucesivos de Julien de París a Verrières y el anterior de Strasbourg a París, señalan la agitación de Julien.

Se produce, curiosamente, un cambio de lugar cada vez que la acción ha llegado a un máximo de intensidad y se corre el riesgo de decrecer; ej.: al final del episodio de Verrières y del de

París. Asimismo, los medios de transporte sirven de transiciones cómodas de una escena a otra ("diligencias", "fiacre", "malleposte"...)

En la novela de Stendhal, el contorno material refleja de tal modo la vida interior del héroe que a veces el punto de vista del narrador se confunde con el del héroe.

El desarrollo cronológico del **tiempo** asegura la cohesión de la novela stendhaliana, ya que existe una correlación profunda entre el curso progresivo del tiempo y las evoluciones psicológicas que Stendhal estudia en sus novelas.

Henri Martineau¹⁹ ha estudiado el desarrollo del tiempo en *Le Rouge et le Noir* a partir de la única indicación precisa de la novela: la fecha que surge de combinar el aniversario de la ejecución de Boniface de la Mole y la fecha de la primera representación de *Hernani*. Todos los demás acontecimientos de la novela se refieren a esta fecha.

Las indicaciones temporales que aparecen en la novela son muy ambiguas: "quelques jours après", "le lendemain", "trois mois après". Hay algunas precisiones escasas sobre los meses y las estaciones; se sabe, p. ej., que los Rênal se instalan en Vergy

"dès les premiers beaux jours du printemps". Así surge una impresión de continuidad.

El tiempo de la acción de *Le Rouge et le Noir* ocupa aproximadamente una duración de 4 años: Julien tiene casi 19 al principio y 23 en el momento de la ejecución. Es evidente que el relato no puede evocar todos los momentos de esta vida. En algunas partes de la novela Stendhal se detiene en descripciones interiores y exteriores con lo que la progresión del tiempo disminuye; mientras que en otros momentos el tiempo transcurre muy deprisa. Stendhal modifica sin cesar el tiempo del relato, según determinados fines. Analicemos estas variaciones en la primera parte de la novela:

- Capítulos I al VI - 3 días.

La acción propiamente dicha empieza con un paseo familiar (final cap. II y III). Los capítulos IV, V y VI ocupan 2 días sin indicaciones temporales precisas.

- Capítulo VII y mitad del VIII - 4 meses + 3 meses, aproximadamente.

- Capítulos VIII al XVI - 10 días aproximadamente.

La acción progresa lentamente, la fórmula de transición es "le lendemain".

- Capítulo XVII - varios meses.

Indicaciones de tiempo vagas: "Un soir, au coucher du soleil"; "un jour"...

- Capítulo XVIII: "Le trois septembre, à dix heures du soir".

El lector no se ha percatado del paso del tiempo.

- Capítulo XIX - 8 días.
- Capítulos XX - XXI - algunos días.
- Capítulos XXII - XXIII - varios meses.
- Capítulos XXIV - XXV - tiempo breve.
- Capítulos XXVI - XXVIII - varios meses.
- Capítulo XXVIII - instante corto pero intenso (encuentro de Julien y Mme. de Rênal en la catedral).
- Capítulos XXIX - XXX - menos densos, tiempo más extendido.

Este análisis de la primera parte del *Rouge* nos permite hacer una primera constatación con respecto al tiempo del relato: hay una alternancia de momentos en los que el relato se detiene para analizar sentimientos, con otros pasajes de transición que permiten que los sentimientos lleguen al estadio siguiente de su evolución.

Stendhal utiliza dos fórmulas para representar el *momento* y la *duración*: la *escena* y el *panorama*, respectivamente. Utiliza las descripciones panorámicas inmediatamente después de los momentos de pasión; ej.: las generalidades del capítulo VII van tras el capítulo consagrado al primer encuentro entre Julien y Mme. de Rênal. Para ir deprisa, sin ser expeditivo, Stendhal utiliza la técnica de la *condensación*, ej.: el principio de la

segunda parte de la novela, cuando Julien realiza su sueño ambicioso de subir a París.

La sucesión cronológica se ve alterada por:

a) *La vuelta atrás:*

Entre la primera y la segunda parte de la novela se necesitaría una enorme vuelta atrás para relacionar a los personajes de la primera parte con la segunda; el seminario desempeña su papel de "pivot" de la acción: el proceso intentado por el marqués contra el abbé Frilair, llevado por el abbé Pirard, permite desplazar la acción a París. Y esta transición exige la evocación de los años anteriores para explicar los lazos que relacionan a unos con otros: "Douze années auparavant, M. l'abbé Frilair était arrivé à Besançon" (pág. 217).

Gracias a la retrospectiva, Stendhal explica el comportamiento de muchos personajes. Mme. de Rênal continúa bajo la influencia de la educación rígida e inadaptada de "les religieuses adoratrices du Sacré-Coeur de Jésus". Stendhal recuerda las actitudes-tipo adoptadas por Julien durante su infancia ante los distintos poderes que le fascinaron: el ejército, la Iglesia y las... mujeres; y esta retrospectiva permite comprender las fuerzas interiores que dirigirán siempre a Julien: la ambición y el amor.

b) *La simultaneidad:*

Se producen dos o más acontecimientos en el mismo lapso de tiempo (cap. XXXI, pág. 283).

c) *La anticipación:*

Aparece bajo la forma de *presagios*: al principio de la novela Julien encuentra en la iglesia de Verrières un recorte de periódico en donde lee los "détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel, exécuté à Besançon, le..." (pág. 53). Julien no se da cuenta de que esta tragedia preludia la suya, pero observa: "Son nom finit comme le mien", y al salir de la iglesia "il crut voir du sang près du bénitier".

Lo más interesante en este estudio del tiempo es, sin duda, ver qué conciencia tienen del tiempo los personajes.

Existe una duración subjetiva del tiempo por parte de los personajes. Cuando existe una tensión interior en los personajes, el tiempo exterior es invocado; ej., la escena de la "mainmise"; durante el juicio, Julien mira su reloj; cada vez que acude a la habitación de Mme. de Rênal o de Mathilde un reloj suena. La hora pone de relieve la intensidad del momento vivido y la violencia de los sentimientos que agitan al personaje.

Los héroes stendhalianos viven el presente, pero conscientes, a la vez, del pasado y proyectando sus esperanzas al futuro; así, Julien, cuando llega a la cima de un momento de evolución interior, echa una mirada atrás:

"Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans le bois de Vergy revenaient en foule à sa pensée et avec une extrême énergie" (L II, cap. XXXVII y ss.)

Julien establece una comparación constante entre la mujer amada en el pasado y la del presente: "Quelle différence avec ce que j'ai perdu" (pág. 497).

Sin embargo, la concepción del tiempo en Julien varía mucho a lo largo de la novela: el futuro, al igual que el pasado, adornan el momento presente con sus esperanzas y fantasías. Hay una evolución clara en su vida: al principio sólo piensa en el futuro; al final, el presente es su preocupación exclusiva, enriquecida por los recuerdos felices del pasado: "Maintenant, je vis au jour le jour" (pág. 498).

III.2.3. EUGENIE GRANDET
Honoré de Balzac, 1834.

Texto utilizado:

Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*. París, Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche, 1972.

III.2.3.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Entre los escritores del siglo XIX, época de lujo, de técnicas y de civilización de masas, destaca la figura de Honoré de Balzac que con su obra *La comédie humaine* renovó el género novelesco, ofreciendo al lector un amplio panorama de las actitudes y problemas de la Francia de 1800 a 1850.

Dentro de la ingente cantidad de novelas que componen *La comédie humaine*, *Eugénie Grandet* fue considerada como la obra maestra de su autor durante mucho tiempo.

Destacamos algunos datos que nos servirán para aclarar la génesis y la composición de esta novela de Balzac.

El primer capítulo de *Eugénie Grandet* apareció por primera vez en *L'Europe littéraire* del 19 de septiembre de 1833, bajo la rúbrica de "Variétés Littéraires", con el título de *Eugénie Grandet, histoire de province*. La obra completa, publicada en 1834, tuvo un gran éxito tanto entre los críticos como entre el público.

Esta novela pertenece a la época de la monarquía de Julio (1830-1848), pero en ella aparecen evocados 40 años de la vida francesa, desde la Revolución de 1784 al reinado de Carlos X.

Honoré de Balzac (1799-1850) nace en el momento en que se afirma el poder de Napoleón y se acomodan las conquistas revolucionarias a los intereses de los nuevos privilegiados del dinero.

Recordemos brevemente algunos datos biográficos de Balzac. Honoré pertenece a una familia burguesa, con todo lo que esto conlleva. Su padre, Bernard Balssa (después, Balzac), tenía el orgullo de haber sido bajo la Revolución y el Imperio de la clase de los hombres nuevos y organizadores que habían contribuido a la liberación de una humanidad vigorosa. Ocupó importantes cargos administrativos (administrador del Hospital General, teniente alcalde de Tours) que le dieron a la familia un cierto apogeo social. Su madre, Laurence Sallambier, nerviosa y susceptible y más ocupada de sus lecturas místicas que de sus hijos, se mostró poco afectuosa para con Honoré, que fue criado con una nodriza de campo hasta los cuatro años. Desde los ocho a los catorce, Honoré estuvo en pensión con los Oratoriens en el colegio de Vendôme y más tarde estudió derecho en París, sólo para obedecer a su padre, que le destinaba al notariado. Pronto deja su familia para consagrarse por entero a su auténtica vocación de escritor, conservando siempre una mentalidad burguesa que no le impide criticar los defectos de su clase ni aspirar durante toda su vida a pertenecer a la aristocracia.

Muere en los críticos años de mediados de siglo, los de la Revolución de 1848, con la Segunda República y la consolidación del poder personal de otro Napoleón, sobrino del Emperador.

Vemos que en Balzac hay una triple adecuación vida - obra - historia, reflejada muy claramente en *La comédie humaine*.

Este novelista, burgués por su origen, por su temperamento y por su mentalidad, se encuentra muy a gusto en su época, se identifica plenamente con ella (en su obra *Béatrix* dirá: "Notre grand XIX^e siècle"). Pero es lo bastante lúcido como para sentir el malestar moral que provoca en los más conscientes el triunfo del orden nuevo cuyas soluciones a viejos problemas engendran a su vez problemas quizás aún más complicados. Es entonces cuanto Balzac expresa su opinión; se siente defraudado por su propia clase y se muestra hostil para con una sociedad que no le gusta, a pesar de su condición inequívocamente burguesa.

Su adhesión al absolutismo, moderada primero, se agudiza en los últimos años ante la obsesión de la amenaza de los bárbaros.

Balzac está a favor del absolutismo y no de una realeza constitucional. Su carrera de hombre y de escritor se desarrolló entre 1830 y 1850, reinado de Louis Philippe, y no cesó de despreciar la monarquía de Julio. Veía en el rey la permanencia de un poder fuerte, enérgico, motor del progreso, árbitro de las

clases sociales, defensor de la justicia: "Le pouvoir, la loi doivent donc être l'oeuvre d'un seul". La irresponsabilidad efectiva de los ministros excita las ambiciones de las mediocridades.

Sus ideas políticas se apoyan en las obras de Joseph de Maistre y de Bonald.

Piensa que la religión es la única que puede establecer el equilibrio entre el supremo poder y la masa trabajadora y sufrida.

El culto a la familia, verdadera célula social, debe sustituir al individualismo de la Revolución.

Económicamente, en 1825 Balzac, buscando la fortuna, se dedica a los negocios: a la imprenta; pero en 1828 se arruina totalmente y debe recurrir a usureros, banqueros, etc... tiene cien mil francos de deudas.

En cuanto a las relaciones de Balzac con la literatura, sabemos que fue novelista a pesar suyo. Comenzó con una tragedia, *Cromwell*, en cinco actos y en verso, pero tras varios meses de esfuerzo y de una terrible prueba de lectura solemne ante la familia reunida, debió reconocer que no estaba hecho para la poesía. Fue entonces cuando renunció al teatro y se lanzó a la novela.

Tras cinco años de gran actividad, en los que escribió más de 40 novelas-folletines sin apenas valor, comprendió que la novela era el único género que le permitía una representación completa de la vida y una expresión de su pensamiento. Fue entonces cuando Balzac concibió la idea de pintar la historia de las costumbres de la Francia del siglo XIX y con ella la historia del "coeur humain", para proponer una explicación, una filosofía, una concepción del Hombre.

Escribe unas 80 novelas y relatos que reunirá de 1834 a 1835 bajo el título de *Etudes de moeurs au dix-neuvième siècle* y más tarde construirán el edificio de la *Comédie Humaine*, cuya primera edición aparece en 1842. Distingue en esta obra tres partes:

- Etudes de moeurs.
- Etudes philosophiques.
- Etudes analytiques.

Esta obra contiene toda la sociedad "en raccourci" desde 1789 a 1848 y va acompañada de los juicios del autor sobre los individuos y los grupos sociales mostrando los peligros en que pueden caer cuando se alejan de las costumbres.

Pero Balzac es un observador objetivo que registra imparcialmente los hechos significativos del vivir social de una época. Balzac había escrito bajo un retrato de Napoleón: "Ce qu'il n'a pu achever par l'épée, je l'accomplirai par la plume".

Podemos concluir que Balzac es el novelista por antonomasia, ya que cultivó la novela en su estado puro. Supo unir los dos grandes componentes del género novelístico: la referencia a la realidad y la metamorfosis de la realidad en algo inventivo, superior y más complejo.

Centrándonos en 1833, el año en que se publica *Eugénie Grandet*, diremos que Balzac, a sus 34 años, está en el apogeo de su vida y de su obra. Aunque tiene necesidad de dinero, su situación financiera no es crítica, y puede consagrarse por entero a su obra. Aunque joven, es ya célebre. *Les Chouans* (1829), *La peau de chagrin* (1831) y *Louis Lambert* (1832) habían conquistado una gran clientela.

Buenas amistades femeninas le apoyan: su hermana Laure, Mme. Zulma Carraud, su "Dilecta" Mme. de Berry en París. Y desde febrero de 1832, Balzac mantiene una correspondencia apasionada con Mme. Hanska a quien debe ver en Neuchâtel en septiembre de 1833. En esta impaciencia amorosa, a la luz de esta gran esperanza, *Eugénie Grandet* es concebida y realizada. L'Etrangère se convierte en su musa, en su amor ("Il faut aimer mon Eve, ma chérie, pour faire l'amour d'Eugénie Grandet, amour pur, immense, fier").

En 1833 Balzac es, pues, feliz: la gloria y la fortuna las promesas de amor, las esperanzas de felicidad, hacen de 1833 un año excepcional en la vida de Balzac. Es el momento apropiado

para una obra maestra equilibrada, armoniosa y "clásica" como *Eugénie Grandet*.

La primera edición completa de *eugénie Grandet* es la de 1834 y forma el tomo V de los *Etudes de Moeurs au XIX^e siècle*, dentro del primer volumen de las *Scènes de la vie de province*.

La segunda edición, revisada y aumentada, apareció en 1839 en la imprenta de Charpentier, sola y en un volumen. La división en capítulos que la edición anterior contenía fue suprimida.

En 1843, *Eugénie Grandet* ocupa un lugar en los 16 tomos de la *comédie Humaine*, *Scènes de la vie de province*, tomo I. El texto presenta abundantes variantes en relación con los anteriores. Es el último que el autor revisó personalmente.

Tras la muerte de Balzac, las reediciones de *Eugénie Grandet* son muy numerosas. La más cuidada es la de MM. Boutenon et Lognon, en la imprenta de Louis Conard.

La redacción de *Eugénie Grandet* tuvo lugar en muy poco tiempo; la comenzó en junio de 1833 y la terminó en septiembre del mismo año.

III.2.3.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

Estudiando el título de la novela, *Eugénie Grandet*, vemos que hay en Balzac una clara voluntad de presentar a este personaje, Eugénie Grandet, como el principal de la obra. Si tenemos en cuenta que esta obra aparece clasificada entre las *Scènes de la vie de province*, ya podemos comprender que Eugénie Grandet es una mujer que vive en el ambiente monótono y sencillo de una provincia, y por lo tanto, que su historia estará inmersa en esta coordenada espacio-temporal con todas sus consecuencias.

Eugénie Grandet constituye un todo compuesto por una yuxtaposición de episodios, unos más importantes que otros, que guardan una perfecta unidad en relación con la acción central.

No existe apenas intriga. Balzac nos presenta almas dominadas por la pasión; es la pintura de dos destinos (el del avaro y el de Eugénie) con renuncia de la violencia del drama. Sin embargo, hay una serie de factores esenciales en Balzac que determinan la ruptura momentánea de la unidad del texto, como las *digresiones*; algunos ejemplos:

- Digresión reflexiva sobre el poder de la fortuna:

"... l'époque actuelle, où plus qu'en aucun temps, l'argent domine les lois, la politique et les mœurs..." (*Eugénie Grandet*, pág. 119).

- Digresión de Balzac sobre las reglas de su arte (pág. 120).
- Sobre la vida del avaro (pág. 124).

También aparecen abundantes *incisos*, ya sean de tipo reflexivo o explicativo (págs. 45, 130, 145, 83, 123).

Algunas "mises en abîme"; así, la vida sentimental de Nanon antes de su matrimonio es un resumen de la de Eugénie (pág. 190).

Hay *adelantos de la acción futura* (págs. 89, 182, 207).

Encontramos una *narración secundaria* muy breve en la novela: el relato de los amores de M. Des Grassins con una actriz de teatro en París (pág. 187).

La función de estos elementos de ruptura en el texto es la de poner al corriente al lector de todo, es decir, explicar todo a un lector ansioso por saberlo todo. De este modo, el yo-lector deja de identificarse con un personaje concreto para sentirse cerca del yo-escritor que le lleva de la mano y le explica todo cuanto desea saber. El lector se convierte así en un ser superior que conoce el pasado, el presente y el futuro, lo visible y lo invisible de los personajes.

III.2.3.2.1. Los personajes antes del amor.

En esta novela hay dos personajes que configuran todo el relato: Grandet y Eugénie; siguiendo la evolución de cada uno de ellos llegamos a dos interpretaciones distintas de la novela: el primero domina toda la introducción, y el segundo, la conclusión; el cuerpo mismo del relato puede considerarse formado por los enfrentamientos entre padre e hija.

Sin embargo, tras este choque entre dos mundos tan distintos: el de la avaricia y el de la generosidad, hay un trasfondo que es el que dirige realmente la novela; sin él, toda la obra quedaría reducida a una descripción monótona de dos existencias divergentes. Este trasfondo no es otro que el del amor. De ahí que consideremos a Eugénie y Charles como los dos actantes principales de la novela frente a Grandet. Esto explica el hecho de que Balzac haya dado por título a su obra el nombre de *Eugénie* y no el de *Père Grandet*, aun siendo éste el personaje que más páginas ocupa en la novela. Grandet no es el principal actante; cuando él muere, la historia continúa sin que el interés disminuya. Por otra parte, Balzac nunca se pone de su lado; cuenta y considera los acontecimientos bajo el punto de vista de Eugénie. El centro novelesco de la obra reside en su hija, que es la que hace que el drama se produzca a través de la evolución del amor.

Eugénie.

Desde el punto de vista etimológico, *Eugénie* significa "la bien nacida", lo que a un nivel simbólico podría interpretarse como un adelanto de su *segundo nacimiento* a la vida cuando conoce el amor. Pero, teniendo en cuenta que su rasgo fundamental es su *ingenuidad* y *confianza* en todos (Charles, por excelencia), quizá sea válido pensar que el nombre de *Eugénie* ha sido elegido por Balzac por su similitud con *Ingénue*:

"Naïve et vraie, elle se laissait aller à sa nature angélique sans se défier ni de ses impressions, ni de ses sentiments" (pág. 82).

Estudiaremos los rasgos funcionales de Eugénie a partir de los diversos estados por los que pasa su carácter.

- 1) *Comienzo de la novela*: Eugénie simboliza una joven antes del amor.

Su carácter no tiene aún nada definido; se ignora a sí misma, vegeta refugiada en la casa paterna, es un ser indeciso.

- *melancólica*, sólo por mimetismo con el ambiente.
- *sumisa*, sin esfuerzo, al despotismo de su padre.
- *piadosa*, como su madre.

- 2) *Centro de la novela*: Eugénie simboliza la joven enamorada.

La llegada de un desconocido, su primo Charles, hace surgir el amor y despierta su personalidad. Su evolución es la siguiente:

a) *asombro y curiosidad:*

"La jeune héritière lança de furtifs regards à son cousin, et la femme du banquier put facilement y découvrir un "crescendo" d'étonnement ou de curiosité" (pág. 49).

b) *admiración:*

"Eugénie, à qui le type d'une perfection semblable (...) était entièrement inconnu, crut voir en son cousin une créature descendue de quelque région séraphique" (pág. 53).

c) *"Coup de foudre":*

"Quand un sentiment s'y loge pour la première fois" (pág. 55).

- *Nace al mundo del alma:*

"Il lui avait plus surgi d'idées en un quart d'heure qu'elle n'en avait eu depuis qu'elle était au monde" (pág. 56).

- *Deja su melancolía:*

"Nanon laissa échapper un gros rire en entendant la première plaisanterie que sa jeune maîtresse eût jamais faite" (pág. 57).

- *Deja de ser sumisa: actúa contra las órdenes de su padre (pág. 56): enciende el fuego, compra la "bougie", utiliza el azucarero de Sèvres.*- *Olvida sus prácticas piadosas:*

"Sainte Vierge! qu'il est gentil, mon cousin, dit Eugénie en interrompant ses prières qui ce soir-là ne furent pas finies" (pág. 95).

- *"Pour la première fois de sa vie, Eugénie rêva d'amour" (pág. 75).*

- "Le moment de voir clair aux choses d'ici-bas était arrivé pour Eugénie" (pág. 76).

Bajo el efecto del primer sentimiento, se despierta, ve, juzga, siente, comprende: el amor es para ella un verdadero nacimiento:

- Toma conciencia de la naturaleza (pág. 77).
- Toma conciencia de sí misma. Aquí, Balzac nos introduce el retrato de la joven (acaba de cumplir 23 años), cuando se mira al espejo "pour la première fois":

"Je ne suis pas assez belle pour lui" (pág. 79).

Es curioso observar cómo, incluso tratándose de una novela de amor, Balzac consigue no idealizar a su heroína. En primer lugar, Balzac expone los defectos de la fisionomía de Eugénie e inmediatamente los transforma en positivos con la introducción de la conjunción *mais*, y así hasta 7 veces (págs. 79-80). Ofrece el retrato con un valor dramático: prefiere la "fisionomía" a la "belleza", el "carácter" a la pureza de rasgos: con "une tête énorme", "un visage rond marqué de petite vérole", "une bouche trop grande", Eugénie es más extraña que bella. La belleza aparecerá en ella con el amor.

- Toma conciencia del medio y de las personas que le rodean:

"En s'apercevant enfin du froid dénuement de la maison paternelle" (pág. 82).

"Pour la première fois, elle eut dans le coeur la terreur à l'aspect de son père" (pág. 82).

"Elle se mit à marcher à pas précipités en s'étonnant de respirer un air plus pur, de sentir les rayons du soleil plus vivifiants" (pág. 82).

- Toma conciencia de su amor: a través de la desgracia.

Tras la declaración de su padre:

"J'aimerais mieux jeter ma fille dans la Loire que de la donner à son cousin" (pág. 84).

Cuando conoce que el padre de Charles se ha suicidado (pág. 92).

- Hace que Charles tome conciencia de este amor:

Su relación de parentesco por un lado y la *piedad* por otro le autorizan a dar su oro a Charles (pág. 165) y con él su corazón. Charles comprende al fin y se dejará consolar...

Cuando lee la carta dirigida a Annette (pág. 154), la *caridad*, la *piedad*, la *generosidad* van sobre los celos en ella.

La evolución ha sido rapidísima. El amor ha nacido en menos de 48 horas y tendrá muy pocos días felices: las citas clandes-

tinias en el jardín (pág. 166), los sueños sobre el viejo banco de piedra (pág. 172), el intercambio de juramentos (pág. 178), el primer beso (pág. 179), todo desaparece: *Charles parte* (pág. 182).

3) *Final de la novela*: es la Eugénie que se enfrenta a su padre; y, por fin, la Eugénie caritativa y desilusionada.

a) *Durante la estancia de Charles.*

- Ya la noche de la llegada de Charles, Eugénie había tomado iniciativas atrevidas.
- Al día siguiente, su primer acto heroico:

"Eh! bien, il nous battra, nous recevrons ses coups à genoux" (pág. 95).

"Eugénie reprit la soucoupe du sucre que Grandet avait déjà serrée, et la mit sur la table en contemplant son père d'un air calme" (pág. 103).

- Sigue tomando iniciativas propias, contrastando con la actitud de su madre; a la muerte del padre de Charles:

"Maman, dit Eugénie, nous porterons le deuil...
- Ton père décidera de cela (...)" (pág. 113).

b) *Después de la partida de Charles.*

El conflicto se hace dramático:

- El primer día del año, cuando Eugénie confiesa a su padre: "Je n'ai plus mon or". A pesar de la cólera del avaro, que matará a su mujer, Eugénie no se doblega. Responde a las amenazas del avaro invocando el Código: "Je suis majeure" (pág. 201). Lógica, irónica y sumisa a la vez, opone a la voluntad de su padre una resolución

firme que guarda además la ventaja de la calma (pág. 203).

- La escena del "nécessaire" de oro es semejante a ésta:

"Mon père, si votre couteau entame seulement une parcelle de cet or, je me perce de celui-ci" (pág. 223).

Eugénie está a la altura de una Antígona o de una Juana de Arco.

- c) *Eugénie sola* (pág. 234).

Continúa siempre en su espera, fiel a pesar de las adulaciones de los partidarios de los dos grupos de la ciudad.

Al recibir la carta de Charles, Eugénie cae al fondo de la desesperación:

"Epouvantable et complet désastre. Le vaisseau semblait sans laisser ni un cordage, ni une planche sur le vaste océan des espérances" (pág. 254).

Toma la decisión de parecerse lo más posible a sus padres:

- "Nous verrons cela" (pág 259), frase típica de su padre que ella adopta.
- La piedad y caridad de su madre.

Se despoja de todo, incluso del "nécessaire" de Charles, que debe enviar a su primo, y las joyas regaladas por su amante a sus padres, que pasan a ser fundidas para fabricar "un ostensor d'or".

Tras la muerte de su marido, M. de Bonfons, su heroísmo se convierte en *santidad*, y, tras haberse mostrado sobrehumana, vuelve a ser una más en su medio (pág. 270).

- Es necesario señalar que, a pesar de sus actuaciones heroicas, Eugénie, una vez que la escena ha terminado, tras la tensión nerviosa superior a sus fuerzas, se desploma:

"Eugénie fondit en larmes et se sauva près de sa mère" (pág. 203).

"Eugénie tomba sur un fauteuil et fondit en larmes" (pág. 262).

Charles.

Es su relación con Eugénie la que le eleva a la categoría de actante, pues por sí mismo carece de identidad propia; es un producto típico del París de la época. Balzac nos lo presenta en tres etapas de su vida:

1) Es un dandy, del que conocemos:

- a) Su aspecto externo, que contrasta con el de los habitantes de Saumur:

"Sa chute au milieu de ce monde peut être comparée à celle d'un colimaçon dans une ruche, ou à l'introduction d'un paon dans quelque obscure basse-cour de village" (pág. 47).

"Une canne dont la pomme d'or sculptée..." (p. 52).

- b) Sus gestos y actitudes:

"Ses manières aristocratiques" / "physionomies bourgeoises" (pág. 49).

- Elegante, gracioso, femenino:

"Le dandy se laissa aller sur le fauteuil comme une jolie femme qui se pose sur son divan" (pág. 98).

- *Ingenuo*: no sospecha la fortuna ni la avaricia de su tío (pág. 165).

2) Es *huérfano*.

Muerto su padre, arruinado y deshonorado, el dandy se convierte en un joven desgraciado que "fondit en larmes" (pág. 106). Parece de natural bueno, aunque débil; pero es tan hipócrita como en el primer papel: antes agradaba por su elegancia, ahora porque es amable y por su edad (21 años). Pero este niño de París, demasiado *mimado*, lleva ya en él los gérmenes del *egoísmo*.

- 3) El *self made man* que vuelve de las Indias. Su carácter se revela en su carta a Eugénie (págs. 250-253): la experiencia de la vida, los sucios negocios le han hecho perder la juventud; se ha convertido en un auténtico Grandet. Ahora es un *cínico sin corazón, infiel* ("nos enfantillages") (pág. 253), un *egoísta, ambicioso, grosero e hipócrita* (intenta disfrazar su egoísmo tras un sentimiento paternal futuro -> carta). Es un verdadero "arriviste".

Monsieur Grandet.

Su mismo nombre indica su rasgo funcional más característico; haciendo el anagrama de Grandet obtenemos *d'argent*: la plata; el dinero es su gran pasión (en efecto, Balzac siempre fue muy aficionado a los anagramas).

- 1) Es un personaje *vraisemblable* cuyo pasado conocemos (existen varias hipótesis sobre su existencia en la realidad). Su biografía, localizada al principio de la novela (pág. 10), nos ofrece los datos necesarios para ayudarnos en una futura interpretación de su carácter y actuaciones.

- 2) Es un *self made man*: ha edificado su fortuna pacientemente.

A los 40 años, en 1789, era un simple tonelero que sólo sabía "lire, écrire et compter"; en seguida se aprovechó del turbio periodo revolucionario para adquirir a bajo precio bienes del clero valiéndose del soborno y camuflándose como jacobino para ocupar cargos públicos que le permitían hacer "legalmente" sus fructuosos negocios. Luego, ayudando a los nobles perseguidos de un modo oculto se hizo proveedor del ejército, practicó la usura, bajo el Consulado fue alcalde de Saumur, y al llegar el Imperio se retiró de la vida pública con una inmensa fortuna y sin ningún pesar, ya que siempre había sido indiferente a toda vanidad. En 1806 reunió 3 herencias de familiares y se convirtió en "le plus imposé de l'arrondissement" (pág. 12).

- 3) Es el *prototipo del avaro*. Su descripción física y moral nos lo demuestran; esta descripción sigue una progresión:

Al comienzo de la historia tiene 70 años.

a) *Físico*:

- cuerpo: "Grandet était un homme de cinq pieds, trapu, carré..." (pág. 18).
- fisiognomía: "Les yeux du bonhomme auxquels le métal jaune semblait avoir communiqué ses teintes..." (pág. 13).

b) *Vestimenta*: "Toujours vêtu de la même manière" (pág. 9).

c) *Los gestos y hábitos:*

"... ses gants (...), il les posait sur le bord de son chapeau à la même place, par un geste méthodique" (pág. 19).

"Les manières de cet homme étaient fort simples (...) Il exprimait ses idées par de petites phrases sentencieuses et dites d'une voix douce. Depuis la Révolution (...) il bégayait..." (pág. 17).

- Repite constantemente su despótico "ta! ta! ta! ta!", y contesta astutamente cuando se trata de negocios: "nous verrons cela".

Toda la novela está llena de detalles que sirven para configurar su carácter moral:

"Depuis longtemps, l'avare distribuait la chandelle à sa fille et à la grande Nanon, de même qu'il distribuait dès le matin le pain et les denrées nécessaires à la consommation journalière" (pág. 27).

- El mismo arregla su escalera (pág. 37), etc.

La avaricia es en él *innata, única y progresiva*. Grandet es sólo avaro, carece de cualquier otra pasión:

- *No ha amado nunca*: se casó ya viejo y su matrimonio fue su primer negocio; su mujer era la "fille d'un riche marchand de planches" (pág. 10).
- *No es vanidoso*, ni se preocupa por demostrar que es rico:
 - . una sola criada que se ocupa de todo (pág. 16),
 - . acumula monedas que no contribuyen en nada a su bienestar,
 - . durante la Revolución fue alcalde, pero él sólo pensaba en sus viñas (pág. 11).
- *Es un pragmático*: desprovisto de creencias religiosas (págs. 108, 204), humanitarias (pág. 106), de convicciones políticas. Sólo lo que se puede tocar tiene valor para él.
- *Es un avaro completo*: que reúne en él todos los tipos de avaricia: comerciante ávido y especulador escrupuloso, además de usurero.

El oro es su único amor, su única ambición.

Podría considerarse como un tercer actante el *dinero*, contrapuesto al amor, que en realidad es el principal, pues es el que hace funcionar el relato a nivel anecdótico. Es el factor omnipresente y omnipotente que se esconde detrás del drama: el causante del fracaso vital de Eugénie y de la avaricia de su padre. Sustituye a los seres proclamándose vivo:

"Vraiment les écus vivent et grouillent comme des hommes; ça va, ça vient, ça sue, ça produit" (pág. 199).

El dinero está en el fondo de todos los personajes, incluso en los de sentimientos más nobles, más puros y más espirituales.

Todos calculan instintivamente: el avaro cuenta sus réditos y acabará devorado por el oro, convertido en un objeto; Eugénie cuenta su oro y calcula su valor para ayudar a Charles; Charles calcula el dinero necesario para regresar "à Paris dans tout l'éclat d'une haute fortune" (pág. 243); los Cruchot y los Des Grassins piden la mano de Eugénie por su condición de heredera; incluso Mme. Grandet calcula una vez, cuando se entera de que Eugénie ya no tiene su oro y se esfuerza por encontrar un modo de poder recuperarlo rápidamente (pág. 192), y Nanon, que "place quatre mille livres" (pág. 28).

Analizando la sintaxis de los actantes, vemos que el rasgo fundamental que define a Eugénie, el amor y la pureza de sentimientos; y la avaricia de Grandet, son los generadores de toda la acción del relato. Por el amor de Charles, Eugénie sale de su pasividad y se descubre a sí misma y al mundo que la rodea, empieza a comprender y a juzgar la realidad, llegando a extremos heroicos en el enfrentamiento de su pasión con la de su padre. Por avaricia, Grandet actúa despóticamente contra su hija, frustrando su amor.

Estas dos pasiones actúan como unificadoras del relato que de otro modo se reduciría a una simple descripción de la vida de una familia de provincias.

La función de *personajes secundarios* consiste en destacar el enfrentamiento entre estas dos pasiones dominantes.

Madame Grandet. No tiene un carácter bien definido.

- *Desgraciada física e intelectualmente* (pág. 34).
- *Es una víctima*: es un ser incompleto, inadaptado en este mundo extraño para ella; parece hecha para el sufrimiento, la sumisión pasiva y la resignación (pág. 34).

Esta mujer que ha llevado una vida monótona e ignorada, ante la muerte sufre no sólo una evolución sino incluso una *transfiguración*: todos sus defectos desaparecen (pág. 213).

Se atreve incluso a hablar a su marido, cuya cólera la mata (pág. 220).

Profetiza el destino de su hija (pág. 227).

Se convierte en una santa ("*agneau sans tache*", pág. 227) que no tiene ya nada de material.

Nanon, la criada, forma parte de la casa como un mueble más o como "un chien fidèle" (pág. 29).

- *Físicamente:* "une créature femelle taillée en Hercule" (pág. 28).
- *Moralmente:* "probité vigoureuse" y "intacte vertu" (pág. 29).

Representa la servidumbre ideal, la imagen ideal de la fidelidad canina, pero a la vez una mujer real que:

- tiene "une confiance aveugle en lui" (Grandet, pág. 29) y a quien "s'attache sincèrement" (pág. 29);
- se interpone en sus cóleras y ayuda con su dinero a madre e hija (pág. 93);
- su historia es la única que tiene un desenlace feliz en la novela: progresa económicamente (pág. 235), se convierte en "une humble amie" de Eugénie (pág. 234) y se casa con Cornoiller (pág. 235).

Entre las comparsas secundarias encontramos:

- *Saumur y sus clanes:*

La ciudad es un ser vivo, uno de los principales personajes de la novela. Saumur toma parte activa en la acción; incluso evoluciona: respeta, normalmente, los millones de Grandet (pág.

14), siente incluso su orgullo de pequeña ciudad (pág. 15), admira sus astucias o se indigna con sus traiciones (pág. 146). Un día lo "excommunie" (pág. 210), después olvida y vuelve a respetar el dinero todopoderoso.

Es una actitud nueva en la época de vida colectiva de una ciudad.

Está dividida en dos bloques o sociedades diferentes, que semejan al coro de las tragedias antiguas con sus apariciones periódicas en el drama para comentar los acontecimientos (pág. 267).

A veces, algún individuo sale de esta muchedumbre anónima, dice una palabra o hace un gesto y vuelve a la masa, o bien está más individualizado y tiene un nombre propio: los campesinos, "métayers", "ouvriers", "fermiers", todos explotados por Grandet; entre ellos sobresale Cornoiller (pág. 148), futuro esposo de Nanon.

Los comerciantes de la calle mayor; las mudas apariciones en las ventanas; las comadres en sus puertas; el "facteur de Messageries"; el cura...

Por encima se encuentran los ricos comerciantes rivales de Grandet; la aristocracia y la burguesía de Saumur (pág. 225):

Mme. Dorsonval, Mlle. de Gribeaucourt, los De Larsonnière y los Du Hautay, etc.

La ciudad está dividida en dos partidos: *cruchotins* y *grassinistes*, que luchan por obtener la dote de Eugénie. Los tres Cruchot y los tres Du Grassins son caricaturizados, pero reales.

Todos estos personajes tienen en común su bajeza de espíritu, su gusto por las intrigas y por el dinero. Representan la provincia de los intereses materiales (ya sea en la nobleza, los Grassins, ya sea en la alta burguesía parlamentaria, los Cruchot).

- *París y sus gentes:*

En París, capital del lujo y de la hipocresía, aparecen dos clases sociales bien distinguidas: la de la *nobleza arruinada*, los d'Aubrion, "*criblés d'hypothèques*" (pág. 246), que tratan con desdén a las clases sin título (pág. 266), y la clase de los "*arrivistes*", los jóvenes ambiciosos que como Charles quieren "*arriver à la haute position*" (pág. 247). El dinero dirige también esta sociedad.

III.2.3.2.2. Dinámica del amor.

La novela guarda una unidad perfecta. La acción reside en los diversos movimientos, espirituales más que físicos, producidos por causas observables o presentidas, que hacen evolucionar la relación amorosa de crisis en crisis y la empujan al desenlace, igual que en el teatro, pero con dos excepciones: en *Eugénie Grandet* el tiempo, o mejor dicho su ausencia, tiene una gran importancia y en esta novela se aglutinan episodios a veces sin importancia que no es necesario seleccionar.

Resulta la siguiente dinámica:

I. PREDISPOSICION PARA EL AMOR.

Situación inicial constituida por un amplio segmento descriptivo. Amplia exposición para situar el drama en su contexto material y humano, presentando así los antecedentes de la monomanía de dos personajes: el avaro y su hija.

- Descripción de Saumur y de las costumbres de sus habitantes.
- Descripción exterior de la casa de Grandet y de los distintos personajes (Grandet, Eugénie, Mme. Grandet, Nanon y los dos partidos del pueblo, los Cruchot y los Des Grassins).
- Inicio de la descripción interior de la casa.

BISAGRA: "La description des autres portions du logis se trouvera liée aux événements de cette histoire" (pág. 32).

- *Consecuencias:* la acción comienza "en 1819 vers le commencement de la soirée, au milieu du mois de novembre" (pág. 32), con una escena en familia con ocasión del cumpleaños de Eugénie.

-> "Un coup de marteau retentit à la porte de la maison" (pág. 45).

II. NACIMIENTO DEL AMOR.

- Llegada de Charles, el primo de París. Descripción de sus modos y atuendo.
- Eugénie:

1) Flechazo: "Eugénie rêva d'amour" (pág. 75).

- . Descripción de sus sentimientos.
- . Descripción del jardín.
- . Descripción física y moral de Eugénie.

BISAGRA: Muerte del padre de Charles y ruina de éste.

- *Consecuencias:* apertura de ambos al amor.

III. BREVE APOGEO DEL AMOR:

Amor recíproco. Charles toma conciencia del amor al recibir el oro de Eugénie:

- . citas clandestinas en el jardín (pág. 166);
- . sueños sobre el viejo banco de piedra (pág. 172);
- . intercambio de juramentos (pág. 178);
- . primer beso (pág. 179).

BISAGRA: "Chaque jour un petit événement leur rappelait la prochaine séparation" (pág. 173).

- *Consecuencias:* partida de Charles.

IV. DECADENCIA DEL AMOR.

- Acumulación de acontecimientos:

- . Enfrentamiento de Eugénie con su padre por Charles.
- . Muerte de Mme. Grandet.
- . Renuncia de Eugénie a su herencia.
- . Agonía y muerte de Grandet.
- . Matrimonio de Nanon con Cornoiller.

- Monotonía de la vida de Eugénie.

BISAGRA: Carta de Charles (pág. 253) tras siete años de espera.

- *Consecuencia:* fin del amor.

- Generosidad de Eugénie: arreglo de la "faillite" del padre de Charles.
- Matrimonio de Charles con la hija de un noble (M. d'Aubrion) y de Eugénie con el Président de Bonfond.
- Viudedad de Eugénie y monotonía definitiva de su vida.

Poco podemos comentar de esta intriga rapidísima, en la que todo parece avanzar muy lentamente y, sin embargo, todo se precipita sin apenas tiempo para desarrollarse.

La estructura del texto es narrativa, si bien, como hemos comprobado anteriormente, hay una gran abundancia de reflexiones. La acción avanza por lo general muy lentamente, pero hay algunos momentos en los que se acelera; son los momentos de mayor tensión (Eugénie da su oro a Charles; Eugénie se enfrenta con su padre). Muy frecuentemente, la acción se detiene para dejar paso a largas reflexiones sobre lo acontecido, las cuales se apoyan en una vuelta atrás en la narración; ej.:

- Historia de la fortuna de M. Grandet (pág. 10);
- Biografía de Charles (pág. 49);
- Historia del tartamudeo y la sordera de Grandet (pág. 133);
- Resumen de la vida de Eugénie (pág. 237).

Se trata de una *narración circular* que, partiendo de la situación de monotonía y melancolía inicial nos conduce, tras una breve acción desarrollada en unos pocos días, a la misma situación de monotonía y de melancolía del final de la novela, a pesar de los siete años transcurridos.

III.2.3.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Para Balzac el individuo es un producto formado por el clima, el medio social, las costumbres, el destino. Es su teoría del "lamarquismo", según la cual todo individuo absorbía una atmósfera creada antes de irradiar de sí otra nueva. Balzac deja que sus personajes se modelen sobre los acontecimientos, y a través de sus rasgos físicos, gestos, maneras, etc... desvela su carácter moral.

Según Balzac, sólo son grandes los hombres que se concentran en una pasión y no se disipan en varias direcciones. Son los *monomaniacos* de la pasión (Grandet del oro, Eugénie del amor), que viven sin mirar a los lados y hablan lenguajes distintos que no se entienden. Esta pasión asegura al personaje una continuidad en los gestos, palabras y acción; hay una lógica de la pasión.

Además, y sobre todo, un tema clave en *Eugénie Grandet* es el *tiempo*, no sólo porque gracias a él la fortuna de Grandet aumenta, sino también porque el tiempo, combinado con esa vida de silencio, de inmovilidad, es el elemento que contribuye a fijar en Eugénie la idea que dirigirá toda su vida. Ella espera siempre; espera mientras su padre la maldice, espera aunque no pase nada. La misma muerte de Grandet no cuenta apenas, son los años los que cuentan. El final de la novela lleva también la huella del tiem-

po: las tradiciones son mantenidas en la vieja casa; la gran pasión ha pasado.

Se trata de una sincronía histórica. El ritmo de la historia va iluminando de un modo distinto al mismo personaje que vive a lo largo de estos años, y va dejando en él su huella. Tanto Eugénie como Charles y Grandet traslucen en su evolución los efectos del Tiempo.

La personalidad de Eugénie se desarrolla en la novela siguiendo una curva ascendente, que coincide con el desarrollo de la relación amorosa en la obra, hasta llegar a la decadencia final. En su momento (vid. el apartado sobre los personajes antes del amor) ya analizamos minuciosamente su personalidad. El contraste brutal entre el mundo pobre de Saumur y la sociedad parisina crea una llamada en el corazón de Eugénie a la que responde inmediatamente. El amor despierta todas las fuerzas que dormían en ella: es una Grandet capaz de decisión y tenacidad como su padre. De sumisa y tímida pasa a ser una mujer activa y capaz de iniciativa, descubre su personalidad y se abre a la vida y a la lucha. Tras el despertar y la afirmación, viene la decepción y el repliegue.

Cuando nace su amor por Charles comienza a aprehenderse a sí misma:

"Je suis trop laide..." (pág. 81)

"Une pauvre petite provinciale" (pág. 100).

Su escala de valores se altera. Al principio, su familia y la obediencia a su padre lo eran todo para ella; desde que Charles entra en su vida, todo queda cuestionado; el amor ocupa el primer plano.

La joven *sumisa* del principio llega a convertirse en una *heroína* y, finalmente, en una *santa*.

Charles también evoluciona con el tiempo, pero aparece en un segundo plano, en tanto que es un *pretexto* para despertar en el alma de Eugénie una serie de sentimientos, cuyo desarrollo puede prescindir de él.

Es el prototipo, primero del dandy del siglo XIX, luego del joven que quiere "*parvenir*" y que se sirve de cualquier medio a su alcance (Eugénie incluida) para satisfacer su ambición.

Grandet evoluciona en tanto que la tiranía de su pasión se lo permite, es decir que evoluciona siempre en el mismo sentido.

El oro es su *primer amor* durante una juventud laboriosa, sobria y dura pero alegre (pág. 10).

Pronto esta pasión toma la forma ambiciosa y territorial. Piensa en organizar su casa, compra viñas e incrementa sus dominios, organiza su "economía". Comienza a explotar a sus campesinos y obreros, pero aún conserva el buen humor.

Su "ladrerie" aumenta con la edad: vigila sus provisiones, raciona a su mujer e hija (págs. 83-86). El sentimiento que le despierta su hija, su futura heredera, y la especie de bondad a la vez familiar y de desprecio que testimonia a Nanon son los únicos síntomas en él de humanidad.

La decadencia del hombre es la degradación de su pasión. Al final de la novela:

- a) su avaricia se hace conservadora: Grandet pierde su audacia, sólo concibe la renta;
- b) llega al *fetichismo* del oro del que no puede desprenderse sin sufrir, incluso aunque se trate de una inversión segura (pág. 170);
- c) un *instinto animal*: cuando permanece horas sentado en su sillón ante la puerta "verrouillée" de su "cabinet", acariciando luises de oro;
- d) un *mecanismo* sin pensamiento, cuando moribundo intenta coger el crucifijo de plata.

Las relaciones entre padre e hija, lógicamente, también evolucionan. Al principio de la obra estaban caracterizadas por el despotismo del primero y la sumisión de la segunda, pero, a medida que Eugénie va descubriendo el amor, aprende también a

juzgar a su padre (pág. 107) y se produce el enfrentamiento entre las dos pasiones que los dominan. Se trata de un duelo familiar, ya que ambos personajes son opuestos: Eugénie es indiferente al dinero, la única razón de vivir del viejo tonelero, y sólo vive para el sentimiento, al cual éste está cerrado. Pero ambos están animados por la misma voluntad; la misma energía que uno pone en ganar dinero, la otra la pone en defender su amor. Es una lucha de pasión contra pasión, de Grandet contra Grandet:

"Elle ne bougera pas, elle ne sourcillera pas, elle est plus Grandet que je ne suis Grandet" (pág. 203).

III.2.3.4. RELACIÓN ENTRE COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

La topía de esta novela es *realista* y por lo tanto mimética: la acción se sitúa en Saumur, una pequeña ciudad provinciana de La Touraine, y, durante una pequeña parte de la obra, en París.

La topografía aparece en la novela como significante de varias realidades:

1º) **Saumur**. Es significante de toda pequeña ciudad de provincia dormida en un pasado melancólico que se refleja en todo: una casa, un rasgo pintoresco.

Esta tranquila atmósfera cubre pasiones, intereses, odios, rivalidades. Balzac (pág. 6) refleja los cambios profundos que la Revolución había llevado en la estimación de los valores sociales y en las relaciones entre las categorías de habitantes; la pequeña burguesía se hace con la fuerza política de la nobleza, y, dedicada al comercio y a la especulación, se enriquece día a día.

Balzac, en esta descripción de la ciudad, está lejos de todo romanticismo. No se ocupa ni de catedrales ni de la naturaleza, sólo del comercio y de la actividad práctica.

Se distinguen dos partes en la ciudad:

- a) *La ciudad antigua*, cerca del castillo, de los "hôtels" señoriales. Es allí en donde en el s. XIX tiene su sede la nobleza y las autoridades administrativas, judiciales y religiosas.
- b) *La ciudad baja* o el arrabal, que se va convirtiendo en una rica e industriosa ciudad.

Esta división supone la existencia de dos zonas sociales:

- en las alturas - nobleza y poder;
- abajo - comercio y dinero.

En Saumur estas dos sociedades se entremezclan: Grandet es un hombre que vive del comercio, que vive para el dinero, y sin embargo, vive en la parte alta de la ciudad, lo que se explica muy bien si tenemos en cuenta que había sido alcalde de la ciudad.

2º) **La casa de M. Grandet:** como espacio cerrado, con su ausencia de luz y de colores, simboliza la ausencia de generosidad, la melancolía, la vejez.

3º) **Jardin y cour:** simboliza la apertura al mundo exterior, la generosidad, la alegría, la juventud.

Toda la novela se genera en función de un *espacio cerrado*, la casa; se parte de ella y se llega a ella al final de la novela. Desde el punto de vista de la coordenada espacial es una novela de estructura *circular*.

Veremos a continuación los *espacios abiertos* que aparecen de vez en cuando en el relato como un escape necesario a este *espacio cerrado constante*.

a) *El jardín*: es el espacio abierto más frecuentemente utilizado. Aunque podemos considerarlo como un espacio abierto en relación con el resto de la casa, se convierte a veces en un espacio cerrado, según el estado de ánimo de los actantes.

Es *espacio abierto*:

a) como medio de escape del espacio cerrado de la casa:

"Eugénie se sauva dans le jardin" (pág. 82)

"Il se sauvait au jardin" (pág. 173).

b) Como lugar de refugio para los dos amantes y que permite su *comunicación*:

"En échangeant quelques mots avec sa cousine au bord du puits, dans cette cour muette; en restant dans ce jardinet, assis sur un banc moussu jusqu'à l'heure où le soleil se couchait, occupés à se dire de grands riens" (pág. 172)

- lugar de *confidencias*:

"Quand les deux amants furent seuls dans le jardin, Charles dit à Eugénie en l'attirant sur le vieux banc où ils s'assirent sous le noyer" (pág. 178).

Es un lugar abierto y a la vez cerrado: es el lugar en que Charles recuerda a Eugénie su próxima ausencia.

También permite la comunicación entre padre e hija a través de las miradas (pág. 215).

- c) Como lugar en el que se *refugian* los nuevos sentimientos, lejos de la monotonía de la casa (pág. 78) - despertar de Eugénie.

Es espacio cerrado:

- y a la vez un consuelo o refugio:

"Elle pleurait souvent en se promenant dans ce jardin, maintenant trop étroit pour elle, ainsi que la cour, la maison, la ville: elle s'élançait par avance sur la vaste étendue des mers" (pág. 180).

"Sa réclusion, la disgrâce de son père, n'étaient rien pour elle. Ne voyait-elle pas la mappemonde, le petit banc, le jardin, le pan de mur" (pág. 211).

"Le matin, elle restait pensive sous le noyer, assise sur le banc de bois (...) Elle pensait à l'avenir en regardant le ciel par le petit espace que les murs lui permettaient d'embrasser" (pág. 189).

- En ocasiones no es lo suficientemente cerrado, y los personajes buscan otro espacio más cerrado que les permita mejor el recogimiento, la intimidad o la desesperación.

. Cuando Charles conoce la muerte de su padre:

"Charles, sans écouter son oncle, se sauva dans la cour, trouva l'escalier, monta dans sa chambre, et se jeta en travers sur son lit en se mettant la face dans les draps pour pleurer à son aise loin de ses parents" (pág. 107).

. Ambos amantes van hacia un espacio más cerrado en donde poder dar libertad a su amor:

"Elle se sauva sous la voûte, Charles l'y suivit; en le voyant, elle se retira au pied de l'escalier et ouvrit la porte battante; puis, sans trop savoir où elle allait, Eugénie se trouva près du bouge de Nanon, à l'endroit le moins clair du couloir; là Charles qui l'avait accompagnée lui prit la main, l'attira sur son cœur, la saisit par la taille, et l'appuya doucement sur lui. Eugénie ne résista plus, elle reçut et donna le plus pur, le plus suave, mais aussi le plus entier de tous les baisers" (pág. 178).

. El jardín dificulta los estados de opresión; así, al recibir la carta de Charles, que supone la muerte de toda esperanza:

"Elle [Eugénie] vint à pas lents de son jardin dans la salle" (pág. 249).

b) *Paseo al borde del río Loira*: es el espacio abierto por excelencia:

"Le père et la fille descendirent la rue tortueuse jusqu'à la place" (pág. 86).

"De magnifiques prairies au bord de la Loire" (pág. 87).

"Eugénie qui regardait le sublime paysage de la Loire sans écouter les calculs de son père" (pág. 89).

Observamos que en este espacio abierto hay una ausencia total de descripción, exceptuando los adjetivos que hemos señalado arriba. Por el contrario, es una de las escenas en las que las especulaciones económicas adquieren mayor fuerza. Existe, sin duda, por parte de Balzac una voluntad de oponer el espacio utópico que podría ensoñarse a través del paisaje y el espacio puramente real.

Por lo que respecta a los espacios cerrados, diremos que dentro de la casa, lugar cerrado en el que se centra toda la acción: "geôle" (pág. 23), "prison" (pág. 204), existen dos lugares cerrados por excelencia:

- La *chambre de Nanon*, con el *couloir* en el que los dos amantes se refugian.
- El *cabinet de Grandet*, que es además un lugar de refugio para Grandet:

"Mais le bonhomme avait disparu. Il se sauva à toutes jambes vers ses closeries en tâchant de mettre en ordre ses idées renversées" (pág. 220).

- La *chambre de Mme. Grandet* también puede considerarse como un lugar cerrado:

"Eugénie fondit en larmes et se sauva près de sa mère" (pág. 203).

Fuera de la casa aparece un espacio cerrado, que en la mente de los personajes simboliza el máximo retiro, y que es a la vez un lugar de consuelo: el convento (pág. 257):

"Vous ensevelir dans un couvent"

"Je n'ai d'autre refuge que l'Eglise".

París es otro espacio. En lugar de representar una liberación del espacio cerrado de la provincia, aún oprime más; allí se reúnen todos los vicios de la época.

Esta topografía conduce a una interiorización del relato. Se parte de un espacio abierto: la ciudad de provincia (Saumur) - parte alta ciudad - casa Grandet.

Dentro de la casa hay también una progresión hacia un espacio cerrado: Cour - jardin - Rez-de-chaussée (salón, cocina, "bouge" de Nanon) - primer piso (chambre de Mme. Grandet, Eugénie, cabinet) - 2º piso (chambre de Charles).

Saumur

Parte Alta

Rue

Maison

Cour

Jardin

Rez-de-chaussée

Premier étage

Second étage

Veamos ahora *la relación del hombre con estos dos espacios*, los abiertos y los cerrados.

Los personajes no son autónomos del mundo que les rodea, sino que están plenamente sumergidos en el contexto histórico, de modo que el ambiente en que viven los carga de significación.

- *M. Grandet y Nanon*: son los únicos habitantes de la casa (espacio cerrado) que pueden salir de ella a su antojo, el uno para sus negocios (está constantemente entrando y saliendo) y la otra para hacer sus compras. Esta libertad influye en su carácter: raramente se sienten angustiados. Grandet siente una

atracción por los espacios cerrados, quizá por la seguridad que ofrecen a su oro; es él el que motiva el estado de su casa; un ejemplo muy claro lo tenemos en su insistencia por continuar viviendo en ella, a pesar de haber comprado en 1818 la "terre de Froidfond", espacio totalmente abierto, con

"son parc, son admirable château, ses fermes, rivières, étangs et forêts" (pág. 17).

- *Eugénie y Mme. Grandet*: no salen apenas de la casa: "sortant peu du logis" (pág. 35), sólo para ir a misa; Eugénie para acompañar a su madre en algún paseo, pero nunca sola. En Mme. Grandet la sensación de opresión es mayor porque depende más de la voluntad de Grandet. En Eugénie es menor porque es joven y tiene el futuro por delante.

- *Charles*: en París lleva una vida mundana. Al llegar al espacio cerrado de Saumur se deprime por la monotonía de esta existencia. Al nacer su amor por Eugénie encuentra un escape al espacio cerrado de la casa en el jardín; incluso sale a la ciudad (pág. 174). Finalmente va a las Indias, espacio abierto llevado a su máximo grado.

- *Des Grassins y los Cruchot*: están en un continuo ir y venir. Se enteran de todo, van por la casa, por la ciudad, por París.

El espacio influye directamente en la psicología de los personajes, sobre todo Eugénie:

"Eugénie en arrivant à la vieille rue sombre, si joyeuse pour elle, elle la trouva d'un aspect triste, elle y respira la mélancolie que les temps et les choses y avaient imprimée" (pág. 90).

"Ah! maman, j'étouffe, s'écria Eugénie (...) voyant sa fille pâlir, ouvrit la croisée et lui fit respirer le grand air - je suis mieux, dit Eugénie après un moment" (pág. 93).

En *Eugénie Grandet* es el **tiempo** el que determina la acción; de este modo, el texto aparece lleno de precisiones temporales.

El contenido de la novela va siendo erosionado no por un tiempo abstracto ni por un tiempo *inmóvil*, sino por un tiempo *histórico*, variable por esencia.

El *tiempo histórico* es fácilmente localizable:

"En 1819, vers le commencement de la soirée, au milieu de novembre" (pág. 32).

Según lo que acabamos de ver, la narración se inscribe en una línea de sucesión temporal; se adapta al tiempo de la historia que va eliminando de un modo distinto al mismo personaje que vive a lo largo de estos años. Hay una progresión cronológica directa.

Aparecen algunas *interferencias* de varios tiempos bajo forma de vuelta atrás:

- narración de la biografía de Grandet y de su fortuna (pág. 10),
- paréntesis retrospectivo sobre los negocios de Grandet (pág. 182),
- historia de Charles en las Indias (pág. 246).

En cuanto a la relación que existe entre el tiempo de la narración-acción encontramos una clara oposición entre la primera mitad de la novela (hasta la partida de Charles) y la última. Mientras que en la primera hay una acumulación de hechos en poco tiempo, en la segunda la acción es casi nula, por lo que el relato es cada vez más lento.

Vemos que toda la acción de la novela se concentra en los diez primeros días, en los que ya hay una progresión descendente de la acción: en los 4 primeros días hay precisiones concretas sobre cada una de las partes del día: "*matin, après-midi, soir, nuit*"; del 5º día sólo conocemos la acción *du matin*. A continuación hay un corto período de espera -días 6º y 7º- para detenerse en el

8º, del que sólo conocemos algunos hechos aislados. Del 9º y del 10º, ya sólo el *matin*. Aquí, hay un gran salto en el tiempo en el que la acción es nula, dura dos meses y acaba centrándose en un solo día aislado: el día de 1º de año. Pasan "quelques mois" y una pequeña acción tiene lugar; pasan 2 años y se produce la muerte de la madre; otros cinco años, y tiene lugar la muerte del avaro. El tiempo se hace cada vez más lento y se llena de paréntesis retrospectivos la acción. Por fin, un acontecimiento se produce: la llegada de la carta de Charles; las precisiones temporales se hacen abundantísimas, llegándose incluso a determinar la hora. La acción vuelve a decaer, hasta su desaparición total: el tiempo indefinido que durará la vida de Eugénie ya madura y sin esperanza.

De esto se deduce que existe una estrecha relación entre la narración-acción.

El tiempo realiza inexorablemente su obra destructora, incluso aunque ninguna catástrofe ocurra. Son períodos de espera, hasta que de pronto surge el incidente necesario.

Por lo que respecta a los personajes y su concepción del tiempo, los personajes de *Eugénie Grandet* están todos inmersos en el tiempo, pero debemos distinguir:

- *Eugénie*: al principio de la novela vive ajena al tiempo:

"Depuis quinze ans toutes les journées de la mère et la fille s'étaient paisiblement écoulées" (pág. 27).

Cuando surge su amor por Charles está inmersa en el tiempo (pág. 180), y de nuevo se halla ajena a él cuando conoce la infidelidad de Charles.

- *Charles*: está durante toda su vida inmerso en el tiempo (es un dandy a la moda); aunque al encontrar a Eugénie se muestre como ajeno a él, pronto veremos que se trata de una pura apariencia: Charles ambiciona vivir a la moda en París.

- *M. Grandet*: siempre inmerso en el tiempo para adelantarse a todos en sus especulaciones (pág. 168).

- *Mme. Grandet*: ajena a él durante toda su vida. Sólo tres días antes del día 1º de año toma conciencia del tiempo a causa de la tragedia que ese día anuncia (pág. 291).

Todos los demás personajes: los Cruchot, los Des Grassins, etc., están inmersos en él porque son producto del mismo.

III.2.4. LE LYS DANS LA VALLEE
(Honoré de Balzac, 1835)

Texto utilizado:

Honoré de Balzac, *Le lys dans la vallée*. Paris, Eds. Garnier-Flammarion, 1972.

III.2.4.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Habiendo examinado los datos del "yo" de Balzac en el estudio de *Eugénie Grandet*, pasamos ahora directamente a la génesis de otra novela de este autor: *Le lys dans la vallée*.

Le lys dans la vallée aparece por primera vez en *La Revue de Paris* en los últimos meses de 1835, pero, antes de terminar este año, se interrumpe su publicación debido a un pleito que Balzac puso contra Buloz, el director de la revista, quien había vendido pruebas sin corregir de la obra a un editor de San Petersburgo. En junio de 1836, la novela aparece por fin en forma de libro y en 1843 es incluida entre las *Scènes de la vie de province*, aunque antes de morir su autor la destinó a figurar entre las *Scènes de la vie de campagne*.

Las fuentes de la novela pueden ser clasificadas en dos grupos: "la rêverie personnelle" y "la rêverie littéraire" o influencia artística.

- "La rêverie personnelle" constituye el preludio de la creación literaria, proviene de una disposición afectiva que se impone al escritor o, mejor, al hombre; de una fuerza interior unida al mundo secreto de los pensamientos y sentimientos. Es espontánea, imprevista y un poco obsesiva.

Aunque Balzac ha manifestado varias veces en su correspondencia a Mme. Hanska el error de identificarle con sus personajes, no podemos dudar de que ha puesto mucho de sí mismo en sus ficciones; algunos de sus personajes están inspirados en su "yo" más verdadero y profundo. El *Lys* es una de esas obras en las que el hombre y el autor se confunden mejor:

"Il est né à l'une de ces heures graves où l'on s'arrête, en rêvant, en face de son destin, parce que le passé vient sourdement se confronter avec un avenir qui s'apprête à le renier, à le briser sans pouvoir l'effacer"²⁰.

Es muy difícil saber qué circunstancias exactas han preparado el estado interior del que va a surgir la confesión del *Lys*. Todo cuanto apuntemos son conjeturas y, por tanto, su valor es relativo.

El *Lys* ha sido concebido en parte y compuesto en Saché, lugar que tiene en la vida de Balzac gran importancia: allí acude de vez en cuando para recuperarse, bajo los consejos de su médico, el doctor Nacquart, a quien precisamente *Le lys dans la vallée* está dedicado. Allí acude para esconderse de sus acreedores y allí encuentra un refugio para su pensamiento y sus sueños, una soledad para encontrarse consigo mismo (las meditaciones de Félix bajo el nogal son las de Honoré).

Balzac acude a *Saché* por primera vez a los catorce años, tras dejar el Collège de Vendôme, para descansar y recuperarse, igual que Félix durante su primera visita a Clochegourde, que, aunque tiene veinte años, aparenta los catorce que entonces tenía Balzac.

Saché es un lugar en el que se cruzan las tres grandes experiencias femeninas de Balzac: con *Mme. de Berny* en 1830 Balzac recorre la Touraine; allí recibe la primera carta de la *Marquise de Castries* (1831) y la primera carta de *l'Etrangère*.

En 1832 todo ha cambiado. Balzac está acorralado de deudas y debe consagrarse día y noche a su trabajo de escritor; además, está en pleno auge su pasión por la *Marquise de Castries*. ¿Cómo no soñar en estas circunstancias con una existencia más tranquila y feliz en el campo? Así nace el edén en el que tendrá lugar el idilio del *Lys*. Pero, a la evocación de esta mujer se superpone el recuerdo de otra, amiga y amante desde hace años, *Laure de Berny*. Durante los años de 1833 a 1835 -cuando Balzac concibe y compone *Le Lys*- evoca sin cesar la relación con *Laure*.

Es un preludio del lirio en el valle solitario, con su amor, su ternura maternal y... sus dolores. En efecto, de esta relación tan feliz en sí surge el *Lys* como una larga lamentación nostálgica.

En 1835 Balzac tiene 35 años y Laure 57; el amor deja paso a la amistad pura. Balzac lleva una vida agitada propia de un dandy que sigue la moda de los espectáculos y de las intrigas amorosas, mientras Laure, enferma y sola en Nemours, conserva el mismo amor apasionado y absoluto; su salud empeora con el sufrimiento y muere el 27 de julio de 1836. Sin sentirse del todo culpable de esta evolución fatal, Balzac experimenta una profunda amargura.

Pero pronto Balzac se centra en el futuro, en su *Etrangère* (Mme. Hanska) a la que hablará siempre de Laure. Lo mismo sucede en la novela: una extranjera priva a Henriette de Félix y éste le hablará siempre de ella. Como Balzac a Laure, Félix debe a Henriette todo: su entrada en el mundo, su triunfo social, su asombrosa fortuna; cuando por fin puede disfrutar, la abandona y ella muere.

Añádense a estos recuerdos sentimentales los del marco ambiental de La Touraine, con sus recuerdos de niñez y adolescencia.

- Una situación tan humana, como es la presentada en la novela, es lógico que tenga también antecedentes literarios. De ahí que la "*rêverie personnelle*" de Balzac se funda con una "*rêverie littéraire*".

En el verano de 1834 se había publicado *Volupté* de Sainte-Beuve, cuya lectura impresionó considerablemente a Balzac. Esta

historia del amor casto del joven Amaury por una dama casada, Mme. Couaën, y su desenlace -muerte de la heroína y entrada en religión de Amaury- incidía sobre uno de los puntos más sensibles de Balzac: su ansia de sublimidades. Es entonces cuando Sainte-Beuve escribe (noviembre de 1834) un artículo sobre "La recherche de l'absolu" que contraría vivamente a Balzac y le decide a vengarse de la malevolencia del crítico vencién-dole en su propio terreno, tratando de emularle rehaciendo *Volupté* a su manera.

Sin embargo, el tema no es original en la época; Rousseau en *La Nouvelle Héloïse*, Vigny en *Chatterton*, Stendhal en *Le Rouge et le Noir*, Sénancour en *Obermann*, Chateaubriand en *Atala*, etc., ya lo trataron con distintos matices. Las protagonistas femeninas (Mme. de Rênal, Atala, Julie...) de estas obras tienen muchos puntos de semejanza que analizaremos en un estudio comparativo en el momento de las conclusiones.

Sobre esta base, Balzac aborda una historia de amores sublimes, libre del "puritanismo" de la novela de Sainte-Beuve. Da entrada a los secretos conflictos de la carne, velados por el pudor; quiere sustituir el exceso de abstracciones de Sainte-Beuve por una dialéctica del espíritu y la carne que reconocemos muy suya por su propia vida.

III.2.4.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

El mismo Balzac unifica su relato cuando escribe a Mme. Hanska el 11 de marzo de 1835:

"Je prépare une grande et belle oeuvre, intitulée *Le lys dans la vallée*, une figure de femme charmante, pleine de coeur, ayant un mari vaussade, et vertueuse. Ce sera, sous la forme purement humaine, la perfection terrestre, comme *Séraphita* sera la perfection céleste".

El amor vuelve a ser en esta novela el móvil de la acción, aunque no sea el único; los personajes de Balzac están absorbidos por él. Cuando tienen este sentimiento dominan todos los demás. Asimismo, es una constante en Balzac la concepción de la mujer que, por el amor, sostiene maternalmente al elegido de su corazón y se sacrifica generosamente por él material y moralmente.

El título de la novela: *Le lys dans la vallée*, alude a la relación que une a la familia de Mortsaufr con los Borbones:

"Les Mortsaufr portent-ils d'or, à la croix de sable alezée potencée et contrepotencée, chargée en coeur d'une fleur de Lys d'or au pied nourri, avec: Dieu sauve le Roi notre Sire, pour devise" (*Le lys dans la vallée*, pág. 63).

Pero, sobre todo, este título expresa la armonía que existe en la obra entre los seres y los lugares. El *Lys*, símbolo de Mme. de Mortsaufr, está íntimamente unido a la *vallée d'Indre* en donde

se desarrolla la acción, de modo que toda evolución en un personaje o en los sentimientos que despierta en otros -especialmente en Félix- se refleja en la naturaleza:

"(...) Sa robe de percale produisait le point blanc que je remarquai dans ses vignes sous un hallebergier. Elle était comme vous le savez, sans rien savoir encore, LE LYS DE CETTE VALLEE où elle croissait pour le ciel en la remplissant du parfum de ses vertus" (pág. 61).

Le lys dans la vallée es una confesión lejana en el tiempo y en el espacio que, evocando un espacio bien definido, se expresa en forma de una larga carta a una persona querida. El "scripteur" está solo consigo mismo, sin interlocutor que le moleste en su confidencia interrumpiendo por el pudor la efusión lírica que le invade. Una *meditación* continua acompaña como música de fondo a la *narración*; suscita, de vez en cuando, reflexiones morales o matices psicológicos (pág. 63) referentes al corazón humano o a la ley social.

De ahí que toda acción exterior de la novela tenga una correspondencia profunda con una acción interior; el mismo narrador nos habla de ella excusándose de su prolijidad ante el destinatario:

"Lorsqu'une vie ne se compose que d'action et de mouvements, tout est bientôt dit; mais quand elle s'est passée dans les régions les plus élevées de l'âme, son histoire est diffuse" (pág. 287).

Así avanza la novela, lentamente, enlazando conversaciones, silencios, meditaciones, confidencias en las que se intercambian los sentimientos nacientes, los gustos compartidos, las esperanzas. La vida cotidiana es muy sencilla en el castillo: juegos de salón, paseos por la terraza o por el campo, veladas tranquilas bajo las acacias, a veces una visita a los castillos vecinos, una ceremonia en la iglesia, un paseo en barca, un día de vendimia. Minúsculos acontecimientos que forman la ligera armadura alrededor de la cual se desarrolla la evolución del sentimiento; mientras los grandes acontecimientos históricos que tienen también un efecto directo sobre la existencia de los habitantes de Clochegourde, se esbozan ligeramente en un discreto trasfondo.

La poética de la obra armoniza con el contenido y con el ritmo de la novela. El lenguaje está impregnado de una solemnidad, a veces un poco enfática, de un movimiento lento de la frase. La afectividad emocionada del narrador se expresa a través de numerosas imágenes, símbolos y alegorías. Es una forma velada de melancolía, una discreta sensibilidad mística... Según Borel, el *Lys* es:

"une méditation grave et triste sur la fragilité des sentiments humains, la vanité des choses terrestres, les illusions de bonheur, sur la mystérieuse loi qui veut que l'innocent souffre, sur la mort enfin qui vient tout détruire: un souffle d'oraison funèbre passe sur le roman"²¹.

La narración en sí está constituida por dos cartas; la primera dirigida por Félix de Vandenesse a la Comtesse Natalie de Manerville, y la segunda que contiene la respuesta de Natalie al Conde Félix de Vandenesse. De ahí que muchos críticos se hayan planteado si *Le lys dans la vallée* es o no una novela epistolar. Nosotros preferimos centrarnos en el análisis de la dinámica de la primera carta, que constituye por su extensión la narración propiamente dicha, y poner la segunda carta en relación con otra que aparece incluida al final de la primera, es decir, la carta escrita por Mme. de Mortsauf moribunda a Félix. En efecto, ambas cartas, la de Mme. de Mortsauf a Félix y la de Natalie a Félix representan dos polos opuestos del mismo eje de comunicación: la primera representa el momento de la comunicación perfecta, aunque póstuma, y la otra, la incomprensión absoluta. En realidad, Félix aprovecha la ambigüedad de la escritura dirigiéndose a Natalie para responder a la carta póstuma de Henriette. Por ello, *Le lys* puede ser considerada como una novela por cartas muy purificada, ya que conserva la forma epistolar única para explorar las posibilidades de la comunicación entre los seres.

El esquema novelesco que se sigue en *Le lys dans la vallée* es muy sencillo y va acorde con la evolución del amor. Se trata de un lento nacimiento y una más lenta destrucción del amor. La repetición y la amplificación indican los progresos del amor primero y luego de las "souffrances inconnues" de la Condesa.

El esquema general de composición y estructura íntima de la obra y, en parte, la orientación psicológica de los personajes y el tipo contrastado de las dos heroínas tiene mucha semejanza con el del *Rouge* de Stendhal.

III.2.4.2.1. Los personajes antes del amor.

Ambos actantes reúnen muchos puntos en común:

Caracteres físicos.

- Henriette de Mortsauf: aún joven y bella dentro de su madurez (pág. 69) (30 años): "jeune fille, gaie" (pág. 184).
- Félix de Vandenesse (20 años): aparenta 14 años (pág. 77): "chétif et malingre" (pág. 47).

Caracteres ambientales.

- Henriette de Mortsauf: existencia monótona y educación hecha por el dolor:

"Jamais les enseignements de sa noble éducation ne lui avaient été donnés avec amour, mais avec une blessante ironie" (pág. 101).

"... sombre enfance" (pág. 239).

- Félix de Vandenesse: infancia desgraciada y sin afectos: "solitude monstrueuse" (pág. 49).

Caracteres psicológicos.

- Henriette de Mortsauf:
 - . sensible y delicada; sencilla y espontánea (pág. 70).
 - . devoción apasionada y rica vida interior (pág. 83); seguidora de Saint-Martin, el "filósofo desconocido".
- Félix de Vandenesse:
 - . temperamento melancólico (pág. 46); "caractère timide" (pág. 60).

. gusto por la "rêverie":

"A cinq ans je m'envolais dans une étoile, à douze ans (...) mon extase fit éclore en moi des songes inénarrables qui meublèrent mon imagination, enrichirent ma tendresse et fortifièrent mes facultés pensantes" (pág. 50).

Antes de determinar un personaje, Balzac se ocupa de situarlo en sus coordenadas materiales: la fisonomía, el atuendo y ornato, el estado civil, la clase social, etc... Y, poco a poco, nos va mostrando los rasgos de su carácter. Existe en los personajes de Balzac una relación directa entre los rasgos externos (forma del cuerpo y gestos habituales) y el carácter psicológico del personaje. De ahí que el retrato físico aparezca como uno de los medios esenciales para asegurar la presencia de un personaje. A veces, este retrato va unido a la exposición, como sucede en el de Grandet que sigue a la descripción de la vieja casa de Saumur y a la evocación de la reputación social que ha adquirido en la ciudad y su comportamiento; otras veces, el retrato va unido al desarrollo de la narración, p. ej., el protagonista ha tenido un encuentro inesperado, como sucede en *Le lys dans la vallée*; en este caso, el retrato responde a un interés suscitado en el lector por la aparición del personaje y contribuye a aclarar los acontecimientos en la medida en que lo moral se explica por lo físico; así, Balzac quiere hacer ver que los rasgos físicos de Mme. de Mortsauf son signo de una realidad moral.

Mme. de Mortsauf:

La descripción física y psicológica van al unísono. Balzac quiere mostrar que los rasgos externos son signo de una realidad moral. Así, hablando de su rostro dice (pág. 69):

"Sa figure est une de celles dont la ressemblance exige l'introuvable artiste de qui la main sait peindre le reflet des feux intérieurs, et sait rendre cette vapeur lumineuse que nie la science, que la parole ne traduit pas, mais que voit un amant..."

"... Ses cheveux fins et cendrés la faisaient souvent souffrir (...) Son front arrondi (...) paraissait plein d'idées inexprimées, de sentiments contenus, de fleurs noyées dans des eaux amères. Ses yeux verdâtres (...) étaient toujours pâles (...). Un nez grec, comme dessiné par Phidias et réuni par un double arc à des lèvres également sinueuses, spiritualisait son visage de forme ovale (...) Ses oreilles petites et bien contornées étaient, suivant son expression, des oreilles d'esclave et de mère".

Aludiendo a la redondez de su talle, Balzac añade:

"La taille plate est souple et noble, la taille ronde est inflexible et jalouse. (...) Les femmes ainsi constituées sont impérieuses, volontaires, plus voluptueuses que tendres" (pág. 70).

Los rasgos de este retrato físico-psíquico muestran la combinación de tres aspectos particulares de Mme. de Mortsauf que se imponen en su vida alternativamente: la *espiritualidad*, el *dolor* y la *voluptuosidad*.

A los 30 años comprende que ha nacido para la pasión, que la inspira y la experimenta. No podrá prohibirse amar, pero no se permitirá ceder a la pasión: intentará contenerla, sublimarla. El esfuerzo es suavizado con la esperanza: ¿el amor platónico no podrá ayudarla, como el amor materno, a soportar la vida?

Mme. de Mortsaufr es la fusión de dos personalidades bien distintas; sus dos nombres, *Blanche* y *Henriette*, el uno utilizado por su marido y el otro por su amigo, representan los dos aspectos esenciales de su personalidad:

"Blanche et Henriette, ces deux sublimes faces de la même femme" (pág. 205),

dirá Félix contemplándola muerta en su cama.

"(...) en me laissant voir en elle deux femmes: la femme enchaînée qui m'avait séduit malgré ses rudesses, et la femme dont la douceur devait éterniser mon amour. Quelle différence! Mme. de Mortsaufr était le bengali transporté dans la froide Europe, tristement posé sur son bâton, muet et mourant dans sa cage où le garde un naturaliste. Henriette était l'oiseau chantant ses poèmes orientaux dans son bocage au bord du Gange" (pág. 201).

Ella misma tiene conciencia de su dualidad:

"... de quel "moi" parlez-vous? Je sens bien deux moi en moi!" (pág. 205).

Pero la división no es tan evidente; así, ¿a cuál de estos dos aspectos corresponde la cristiana, la madre tierna y casta, altruista y sacrificada, el ser lleno de encanto y deslumbrante de simpatía? Probablemente tanto a Blanche como a Henriette, realizándose así la unidad del personaje. Su psicología es rica, pero no complicada; y su parte de misterio quedará explicada en su última carta.

Blanche es la gran dama, hija del Duc de Lenoncourt, esposa modelo, ama de casa, madre de familia, educadora; y también reclusa, sacrificada al egoísmo de su marido, entregada a los intereses de los suyos. *Henriette* es la sobrina preferida de la Duchesse de Verneuil, la joven de gran sensibilidad, entusiasta y alegre, llena de ideales y de misticismo, predispuesta al amor y, luego, enamorada secreta.

La concepción literaria de Mme. de Mortsauf es bastante compleja, pues no ha sido creada de acuerdo a uno o dos modelos sino que personifica un conjunto muy diverso de recuerdos de muy distinta importancia afectiva. Según Borel:

"Les reflets de dix images féminines au moins se concentrent en madame de Mortsauf et composent sa vie, son âme, sa forme. Ces images furent d'abord celles des contemporaines, plus ou moins liées à l'existence de l'écrivain; les autres appartiennent à des héroïnes littéraires; une enfin relève de la tradition hagiographique"²².

En efecto, la Princesse de Clèves, Julie, Atala, Mme. de Rênal, Mme. de Couaën, Delphine, Juliette Récamier, Zulma Carraud, la Marquise de Castries y, sobre todo, Laure de Berny, aparecen reunidas en Mme. de Mortsauf.

Entre las mujeres conocidas por Balzac, Laure de Berny es la principal. Se diferencia de Mme. de Mortsauf en:

- La edad: Laure tenía 45 años cuando aceptó el amor de Balzac; Mme. de Mortsauf, 30.
- Laure no conoció los tormentos de la madre afligida por la poca salud de sus hijos. Tuvo ocho hijos sanos.
- Laure no fue una casta esposa.
- Su pasión por Honoré fue libremente realizada, y el amor imposible, tan central de la obra, le superó bastante.
- Durante algún tiempo fue reclusa solitaria, pero gozaba de gran libertad y tiempo para viajar.
- Era liberal, frente al cristianismo de Henriette. De ahí que la renuncia, la confesión y la muerte de Henriette no tengan nada que ver con ella.
- En cuanto al aspecto físico, no se conoce bien el de Laure.

Entre las heroínas literarias, Mme. de Mortsauf, como Julie d'Etanges, no confiesa su amor hasta la carta final; como Mme. de Rênal, es toda ternura y quiere servir a su amigo con todas sus fuerzas. Asimismo, el *Lys* evoca el amor de Petrarca; el amor

es bello por su inmensidad; el altruismo, el sacrificio de sí, la generosidad lo idealizan.

De esta síntesis compleja surge un ser superior, la Comtesse de Mortsauf, que parece totalmente vivo.

Félix de Vandenesse.

Es uno de los personajes de Balzac más románticos por su infancia poética, exaltación emocional, aspiración mística, lirismo de los primeros amores, fatalidad de la desgracia que lleva tras sí, aspecto melancólico y altanero entre los "impertinentes de la moda".

Pocos son los rasgos físicos que conocemos de él (ya han sido expuestos anteriormente); resumimos directamente los rasgos psicológicos que ya conocemos a través de la evolución que sigue en la relación amorosa.

Félix forma parte de uno de esos jóvenes, con rica vida interior y sin experiencia del mundo, que va a verse bruscamente embarcado en la gran aventura del amor; aventura que terminará mal para él, aunque parece comenzar bien. Al principio dos sentimientos se unen en él:

1. La exaltación de ser un hombre libre, por fin alejado de la presión familiar.
2. La exaltación del amor.

Félix se encuentra en la obra dividido entre dos mujeres; por una parte el concubinato; por otra, el glorioso amor de los ángeles. Es un ser *doble* dividido entre el amor carnal y el amor divino; como él mismo dice: el hombre está compuesto de *materia y espíritu*.

"J'étais donc le jouet des deux passions inconciliables (...) et dont j'éprouvais alternativement l'influence. J'aimais un ange et un démon; deux femmes également belles, parée l'une de toutes les vertus que nous meurtrissons en haine de nos imperfections, l'autre de tous les vices que nous déifions par égoïsme" (pág. 252).

Su *carácter es contradictorio* como queda reflejado en las cartas que continúa escribiendo a Henriette tras haberla traicionado. El mismo asombro sentimos al verle pedir a Madeleine en matrimonio, a pesar del desprecio evidente que ésta le muestra al considerarle como el asesino moral de su madre.

En relación con otros personajes, Félix tiene una facilidad especial para granjearse la simpatía de todos desde el primer momento.

Ante Mme. de Mortsau va mejorando su imagen progresivamente:

"Elle voyait en moi un jeune homme affaibli par des travaux immodérés envoyé à Frapesle pour s'y divertir" (pág. 66).

"En me voyant, à vingt ans passés, si malingre, si délicat et néanmoins si nerveux..." (pág. 77).

"Quelles délices m'inondèrent en vous trouvant si pur, si complètement vrai, doué de qualités si belles, capable de si grandes choses, et déjà si éprouvé! Homme et enfant, timide et courageux!" (pág. 293).

Es a la vez el consuelo y la esperanza a sus sufrimientos.

Para el conde, Félix es "un charmant jeune homme!" (pág. 90).

Para los hijos de Henriette es, en principio, un compañero de juegos que sabe ganárselos, pero ambos acaban odiándolo. Madeleine le ve incluso "comme l'assassin de sa mère" (pág. 272) y a Jacques le es indiferente.

Para la sociedad es una buena promesa; el rey Louis XVIII piensa de él: "Il est jeune, capable et fidèle!" (pág. 78) y pronto le concede cargos y honores.

Para Arabelle, Félix es un nuevo reto para afirmarse en su capacidad seductora; le ama a su manera, sin crear en ningún momento lazos que perduren.

El análisis de otros personajes secundarios nos ayudará a comprender mejor la función del amor en la evolución de los actantes.

Lady Arabelle Duddley.

Físicamente, a sus treinta años largos, es esbelta y vigorosa, a pesar de su aspecto débil; mundana y deportista:

"Cette belle lady, si svelte, si frêle, cette femme de lait, si brisable, si douce, d'un front si caressant, couronné de cheveux de couleur fauve et si fins, cette créature dont l'éclat semble phosphorescent et passager est une organisation de fer (...) Aussi sa passion est-elle tout africain; son désir va comme un tourbillon du désert" (pág. 216).

Además de sus riquezas y nobleza de su linaje está su "beauté, ses grâces, ses manières, son esprit, je ne sais quel brillant qui éblouissait avant de fasciner" (pág. 213).

Es la concreción del amor-pasión frente al amor-virtud de Henriette; Félix tiene conciencia de ello:

"Elle était la maîtresse du corps. Mme. de Mortsau était l'épouse de l'âme (...) J'aimais passionnément Arabelle (...) Mais j'adorais Henriette" (págs. 217-218).

"J'étais donc le jouet de deux passions inconciliables que je vous ai décrites et dont j'éprouvais alternativement l'influence. J'aimais un ange et un

démon; deux femmes également belles, parées l'une de toutes les vertus que nous meurtrissons en haine de nos imperfections, l'autre de tous les vices que nous déifions par égoïsme" (pág. 252).

La comparación llega a ser minuciosa; intentamos resumirla en algunos rasgos sueltos que Félix cita:

"Je comparai nécessairement ces deux femmes (...) Je sentis alors par mille piquûres d'épingle les différences infinies qui séparaient Henriette d'Arabelle" (pág. 256).

Henriette.

- La delicadeza y ternura de sus modales; "voix musicale"; y con el alma siempre unificada.
- Oculta su felicidad a los demás.
- Recogida, profunda (pág. 257).
- Atenta a cada pequeño detalle: "elle sentait mon âme dans une accentuation ou dans un coup d'oeil" (pág. 257).
- Preocupación por todo lo concerniente a Félix: intereses materiales, conquistas morales... (pág. 258).
- Crea fácilmente vínculos.

Arabelle.

- "Elle aimait à déchirer, à mordre (...) pour satisfaire un goût" (pág. 257).

- "Voulait montrer le sien [son bonheur] à tout Paris" (pág. 257).
- "Toujours insatiable comme une terre sablonneuse" (pág. 257).
- "Aucune preuve d'amour ne l'étonnait" (pág. 258).
- Desinterés por los negocios, trabajos, dificultades, odios o amistades de Félix (pág. 258).
- No se vincula (pág. 258).

Otro rostro de mujer aparece esbozado en la obra, el de aquella Natalie a la que Félix hace la confidencia de su amor. La frialdad de esta mujer hace resaltar por contraste la fuerza del amor de Henriette.

El nombre de Natalie salpica la novela. Su carta sirve de colofón a la novela. En tres páginas saca a Félix de su sopor ("engourdissement"); le hace bajar del cielo y pisar en la tierra. Se burla de su sentimentalismo y le propone un conocimiento más sencillo y sincero de sí y de los otros. Prosaicamente, pone las cosas en su sitio.

Puede verse en esta ironía mordaz con la que Natalie responde a la llamada melancólica de Félix la revancha del realismo de Balzac al lirismo que impregna tantas páginas; e incluso, una broma contra su propia sensibilidad juvenil, traspuesta en un personaje.

¿Por qué esta confesión de Félix a una persona fría como Natalie a la que no está especialmente vinculado? Tiene necesidad de hablar; el pasado le obsesiona; vive solo como antes de conocer a Henriette, con sus recuerdos.

M. de Mortsau es un personaje muy interesante.

Resume como tipo humano una serie de características muy bien observadas. Es un personaje totalmente transparente, pues al carecer de toda vida interior, está exteriorizado. El autor nos da parte directa de la fijación de sus ideas políticas y sociales; ignora los hechos evidentes, tiene miedo de las personas instruidas, niega las superioridades, se burla del progreso; su conversación es infantil como su psique.

Su personalidad conflictiva, al igual que su vida, es presentada paulatinamente.

Comencemos por su descripción física, propia de un hombre envejecido prematuramente:

"Agé seulement de quarante-cinq ans, il paraissait approcher de la soixantaine. Son visage ressemblait vaguement à celui d'un loup blanc qui avait du sang au museau (...) Son oeil clair, jaune et dur tombait sur vous comme un rayon de soleil en hiver, lumineux sans chaleur, inquiet sans pensée, défiant sans objet. Sa bouche était violente et impérieuse (...) Il subsistait en lui des vestiges de noblesse" (págs. 75-76).

Su vida:

"avait émigré" (pág. 81).

"Il devint morose, tomba malade (...) Sa maladie était une inflammation du mésentère, cassouvent mortel, mais dont la guérison entraîne des changements d'humeur, et cause presque toujours l'hypocondrie" (pág. 82).

El nacimiento de sus dos hijos enfermizos:

"Son nom à jamais éteint, une jeune femme pure, irréprochable, malheureuse à ses côtés, vouée aux angoisses de la maternité, sans en avoir les plaisirs; cet humus de son ancienne vie d'où germaient de nouvelles souffrances lui tomba sur le coeur, et paracheva sa destruction (...) Le comte devint avare (...) il avait la crainte d'être trompé" (pág. 84).

"De semblables crises ne s'expliquent que par le mot démence" (pág. 151).

Todo su comportamiento anuncia desde el principio su desequilibrio:

- La "transition subite" (pág. 75) en el recibimiento, primero desconfiado y luego acogedor, que le hace a Félix.
- "Une brusquerie hautaine" (pág. 77).
- Conversación salpicada de "vrais enfantillages" (pág. 89).

"Je découvris en cet homme une irascibilité sans cause (...) Je connus ses soudains changements d'humeur, ses profondes tristesses sans motif, ses soulèvements brusques, ses plaintes amères et cassantes, sa froideur haineuse, ses mouvements de

folie réprimés, ses gémissements d'enfant, ses cris d'homme au désespoir, ses colères imprévues" (págs. 90-91).

"Je connus alors tous les angles de ce caractère intolérable: J'entendis ses criailleries continuelles à propos de rien, ces plaintes sur des maux dont aucun signe n'existait au-dehors, ce mécontentement inné qui déflorait la vie, et ce besoin incessant de tyrannie" (pág. 124).

M. de Mortsauf es el tipo de marido envejecido y más o menos odioso de *La comédie humaine*. Balzac quiso hacer de él, como dice a Mme. Hanska en una carta de mayo de 1836, el prototipo de la Emigración:

"Riche avant de naître, il se trouvait pauvre; fait pour commander un régiment ou gouverner l'Etat, il était sans autorité, sans avenir; né sain et robuste, il revenait infirme et tout usé (...) Il se vit dépouillé de tout, même de ses forces corporelles et morales" (pág. 182).

Y, tal vez, el de todos los rasgos de los maridos.

Políticamente y en la vida privada es tonto y egoísta, pero conserva un fondo de honor. Arbitrario, maniático, despiadadamente egoísta y malhumorado, sin llegar a ser realmente malo en el fondo; cruel como revancha de su misma debilidad o incapacidad vital. Ignorará hasta el final el drama que tiene lugar a su lado y que le concierne tan directamente. Tiene bastante con ocuparse

de sí mismo; su único motor es su *instinto de conservación*, y para ello nada se le puede negar como a un niño. Débil y egoísta, no puede aceptarse como tal.

Por último, los hijos de Mme. de Mortsaufr encarnan la debilidad física.

Su única función es la de acompañar a su madre y servir de excusa para que ésta pueda estar a solas con Félix. La prueba está en que, muerta su madre, carecen de función y por eso se alejan de Félix.

III.2.4.2.2. Dinámica del amor.

El amor comienza con un doble encuentro fortuito (bisagras).

BISAGRA DOBLE:

- 1) Primer encuentro fortuito de Mme. de Mortsau y Félix en el jardín Papion (con motivo de la fiesta en Tours en honor del Duc d'Angoulême).

Consecuencias: De un breve contacto sensual nace un *impulso* indeterminado que les abre a la vida.

Félix experimenta una catarsis espontánea que provoca en él una transformación moral: "Une âme nouvelle (...) avait brisé sa larve" (pág. 59).

Por primera vez en su vida se siente libre:

"Le premier usage du libre arbitre, exercé même sur des riens, apportait à l'âme je ne sais quel épanouissement" (pág. 60).

Su audacia imprevista le descubre a sí mismo; le libera de golpe del complejo de inferioridad y de la desconfianza en sí mismo que le esclavizaban a causa del desprecio con que todos le habían tratado hasta entonces. Relativiza todo cuanto antes le incidía negativamente porque intuye que todo va a cambiar:

"Mon coeur palpitait à l'approche des événements secrets qui devaient le modifier à jamais" (pág. 65).

Mme. de Mortsau

Conocemos bien su transformación por la carta final, pero antes ya se manifiesta en su:

- sorpresa ante la juventud de Félix (pág. 77).
- Deja en numerosas ocasiones a lo largo de la novela entrever sus luchas interiores:

"N'ajoutez pas à mes souffrances, vous ne les savez pas toutes! Les plus secrètes sont les plus difficiles à dévorer" (pág. 149).

- 2) **Segundo encuentro fortuito:** Félix va a Saché para descansar y descubre la morada de Mme. de Mortsaufr:

"Chaque fois que je retrouvais au penchant de la côte voisine le mignon castel aperçu, choisi pour mon premier regard, je m'y arrêtais complaisamment" (pág. 163).

"Elle demeurait là, mon coeur ne me trompait point" (pág. 61).

Consecuencias: Esperanza al amor.

Desconocemos con detalle los sentimientos de Mme. de Mortsaufr hasta el capítulo final; por eso, seguimos la progresión del amor a través de los movimientos interiores de Félix.

I. NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL AMOR.

1. Entrada progresiva de Félix en la intimidad de Clochegourde.

Etapas de conocimiento de ambos en las situaciones de la vida real (40 días).

a) Cena en familia:

"Au bout de trois heures, ma vie se mêlait à sa vie! Enfin nous étions liés par ce terrible baiser, espèce de secret qui nous inspirait une honte mutuelle" (pág. 78).

Desde el principio, en Félix se conjuga el amor sensual y el espiritual:

"L'âme et les sens étaient également charmés. Avec quelle violence mes désirs montèrent jusqu'à elle! Combien de fois je me dis comme un insensé son refrain: - L'aurai-je?" (pág. 85).

- b) Primera escena violenta entre los esposos Mortsauf en presencia de Félix:

"Ma situation devenait intolérable, il ne me regardait ni me parlait" (pág. 87).

- c) Estrategia bien meditada para agradar al conde y a los niños:

"Je tentais de m'unir intimement au comte (...) Je me familiarisais avec les enfants de qui je me fis aimer et je tâchais de m'identifier aux choses de la maison" (pág. 90).

"Combien de découvertes n'ai-je pas faites durant ces quarante premiers jours pleins d'amertumes réelles, de joies tacites, d'espérances tantôt abîmées, tantôt surnageant!" (pág. 91).

La comunicación entre ambos se empieza a establecer a partir de silencios expresivos:

"Combien de fois déjà n'étions-nous pas demeurés silencieux..." (pág. 93).

BISAGRA: Crisis de M. de Mortsauf (pág. 96):

"Je ne l'avais jamais vu dans un accès si franchement accusé".

2. Nace la relación personal Félix - Mme. de Mortsauf.

Orientación del amor: proceso hacia el amor puro: "une union purement spirituelle".

- a) Félix descubre en la mirada de Mme. de Mortsauf una de esas "qu'elle réservait à ses enfants" (pág. 94), que "j'étais donc quelque chose pour elle!".

Surgen las primeras confidencias:

"ce moment était unique en notre vie" (pág. 99).

"Nous sentant alors jumeaux du même sein, elle ne conçut point que les confidences se fissent à demi entre frères abreuvés aux mêmes sources" (pág. 101).

- b) Orientación definitiva que tomarán sus relaciones: "pure amitié" - "fraternité volontaire" (pág. 106).

"Aimer sans espoir est encore un bonheur (...) Je me donne à vous sans arrière-pensée, et serai ce que vous voudrez que je sois" (pág. 107).

"A toi l'amour le plus pur qui jamais aura brillé sur cette terre!" (pág. 108).

- Alternativas en el amor ante la inminente separación provocada por la Restauración:

"Le comte reçut le brevet de maréchal-de-camp, la croix de Saint-Louis, et une pension de quatre mille francs" (pág. 113).

Para crear "*des liens qui ne puissent jamais se dénouer*" (pág. 115).

- 1) Félix piensa en hacerse sacerdote y convertirse en el preceptor de sus hijos y así

"je me consumerai dans la flamme, et vous aimerai d'un amour purifié" (pág. 116).

- 2) Henriette le propone para un futuro la mano de su hija Madeleine (pág. 116).

- 3) Félix tiene "tout à coup une idée, celle de la mort du comte" (pág. 117).

- Ante las dificultades, primeras desconfianzas de Félix sobre el amor:

"Tant que l'amour recule devant un crime, il nous semble avoir des bornes, et l'amour doit être infini (...) Elle ne m'aime pas, pensé-je" (pág. 117).

Cada uno vive la relación amorosa a su manera:

"La comtesse m'enveloppait dans les nourricières protections, dans les blanches draperies de l'amour tout maternel; tandis que mon amour, séraphique en sa présence, devenait loin d'elle mordant et altéré comme un fer rouge; je l'aimais d'un double amour" (pág. 122).

- Y Félix elige el *amor platónico* por el:

- 1) Temor de atormentar más a una mujer ya llena de preocupaciones e incluso:

"Je trouvai du bonheur à épouser les souffrances de cette femme" (pág. 125).

- 2) Temor de ofenderla al mostrar el mínimo deseo.

- 3) Encanto de la situación:

"Sa conscience était contagieuse, son dévouement sans récompense terrestre imposait par sa persistance; cette vive et secrète piété, qui servait de lien à ses autres vertus, agissait à l'entour comme un encens spirituel" (pág. 123).

Conecta con la predisposición al misticismo, a la contemplación de su estrella.

- Carecía aún de toda ambición o deseo que le distrajera de su amor.

Esta diferencia ante la concepción del amor se manifiesta varias veces; el deseo aparece y reaparece en Félix y Henriette debe encauzarlo:

"le désir serpenta dans mes veines comme le signal d'un feu de joie (...) j'osai lui dire qu'à mon âge, si les sens étaient tout âme, l'âme aussi avait un sexe" (pág. 126).

Henriette se muestra firme,

"disant qu'elle avait la certitude religieuse de pouvoir aimer un frère, sans offenser ni Dieu ni les hommes; il y avait quelque douceur à faire de ce culte une image réelle de l'amour divin" (pág. 126).

c) Apogeo del amor: Triunfo del amor espiritual.

Tras la escena en la habitación de Henriette desmayada, Félix le escribe:

"Tu m'as fait comprendre l'amour divin, cet amour sûr qui, plein de sa force et sa durée, ne connaît ni soupçon ni jalousies" (pág. 148).

Henriette será su educadora:

"Je réclame, dès ce moment, le droit de vous apprendre certaines choses" (pág. 140).

"Permettez-moi de vous donner quelques enseignements de mère à fils" (pág. 152).

El amor queda así definido:

"En retour de ma chair laissée en lambeaux dans son coeur, elle me versait des lueurs incessantes et incorruptibles de ce divin amour qui ne satisfaisait que l'âme. Elle montait à des hauteurs où les ailes diaprées de l'amour qui me fit dévorer ses épaules ne pouvaient me porter; pour arriver près d'elle, un homme devait avoir conquis les ailes blanches du séraphin" (pág. 153).

BISAGRA: Félix va a París (págs. 155 y ss.).

III. DECADENCIA DEL AMOR-PASION.

Proceso de decadencia del amor.

1. Primeros síntomas de decadencia.

- a) *Visita inesperada de Félix a Clochegourde* (pág. 170) tras 8 meses: Henriette oculta a duras penas su emoción:

"honteuse d'une surprise qui laissait son coeur sans voile" (pág. 171).

"elle rougit (...) elle se retira précipitamment" (pág. 171).

Renace con su presencia: de "pâle et maigre" (pág. 171), a los 7 días:

"elle redevint fraîche; elle pétilla de santé, de joie, de jeunesse" (pág. 171).

Despiertan los deseos de Félix:

"Je fus travaillé par des idées folles qu'inspiraient d'intolérables désirs. Pourquoi ne serait-elle pas à moi?" (pág. 177).

Paréntesis: Enfermedad del Conde -> abnegación de Henriette y Félix: purificación de su amor. Es la felicidad máxima de Henriette en el amor:

"... les plus beaux moments de ma vie" (pág. 199).

"... Cette fusion complète de deux coeurs longtemps séparés (...) nous connûmes nos âmes à fond!" (pág. 200).

Es como un "mariage éphémère" (pág. 200); se sienten "mariés à demi" (pág. 200).

b) Desconfianza del amor:

- 1) Juramentos de amor eterno. Tras el ascenso social de Félix y su ausencia de Clochegourde durante dos años, Henriette necesita que Félix le confirme en su amor (pág. 182): "M'aimez-vous saintement..."; necesita que siga siendo niño: "Enfant, vous serez aimé" (pág. 183).

- 2) Paseo en barca por el Indre:

"L'agitation d'un amour plein de désirs contenus s'harmonise à celle de l'eau" (pág. 193).

- La esperanza de Félix en el amor de Henriette va disminuyendo:

"Elle ne m'aimait pas!... Je m'étais cru le préféré (...) mais, je n'étais pas toute sa vie" (págs. 194-195).

"Je sentis en moi-même se dénouer les liens qui rattachent le corps à l'esprit. Pour la première fois, j'éprouvai ce spleen moral que connaissent, dit-on, les plus robustes lutteurs au fort de leurs combats (...) car le doute nous ôte la connaissance de nous-même, et nous dégoûte de la vie" (pág. 206).

BISAGRA: Encuentro con Lady Arabelle Duddley (pág. 213).

Entre el amor-pasión y el amor-divino: triunfo de la virtud en Mme. de Mortsaufr.

2. Entre un "amour charnel et un amour divin" (pág. 217).

- a) *Traición de Félix*, incapaz de elegir entre un amor u otro: muerte de Henriette: "Henriette est morte".

- 1) Fuerte lucha interior de Mme. de Mortsaufr entre la virtud y la pasión (pág. 229) al "évaluer sa vie" (pág. 231).
- 2) Breve encuentro Arabelle-Henriette que determina la separación definitiva de Henriette:

"Adieu, mon ami (...) Adieu, nous ne nous verrons plus" (pág. 251).

Henriette ha muerto, sólo existe Blanche (pág. 227): "une amie dévouée qui vous écouterait, qui vous aimerait".

b) Grave enfermedad y muerte de Mme. de Mortsauf:

"Sire, ma pauvre fille se meurt" (pág. 259).

"... Mme. de Mortsauf meurt de quelque peine inconnue" (pág. 261).

- Debate interior definitivo en Mme. de Mortsauf ante la muerte entre la pasión y la virtud; reflejo de los "combats de toute une vie, des angoisses d'un véritable amour déçu" (pág. 270).

El opio anula el cuerpo (pág. 273) y el alma queda entre:

1. El delirio de la pasión:

"Elle jeta ses bras autour de mon cou, m'embrassa violemment, et me serra (...) ardente" (pág. 271).

2. Triunfo de la virtud:

"L'âme seule régnait sur ce visage, serein comme un beau ciel après la tempête" (pág. 273).

- Muerte y despedida final; confesión póstuma a Félix:

"Elle me lança un dernier regard, et mourut aux yeux de tous" (pág. 278).

Consecuencias para Félix:

- 1. Alejamiento de Clochegourde por la frialdad y el odio de Madeleine, hija de Henriette (págs. 280-289).

2. Ruptura con Arabelle y consagración al trabajo:

"Je m'occupais de science, de littérature et de politique..." (pág. 292).

- 3. Ruptura con Natalie de Manerville, su última confidente (pág. 296).

La novela tiene una estructura lineal ascendente en cuanto a la evolución progresiva del amor, gracias a la evolución amorosa que experimenta Mme. de Mortsauf y que arrastra por momentos a Félix.

Sin esta evolución, no habría progresión en la narración y, por tanto, no habría novela; la aspiración de Mme. de Mortsauf a un amor superior impide el estatismo de concepción de Félix.

Esta línea ascendente general está constituida lógicamente por interrupciones, relanzamientos e, incluso, descensos que reflejan los momentos más conflictivos de la narración.

Observamos un desplazamiento sutil del centro de atención en la última parte de la novela con respecto a las dos primeras. En todas ellas, Félix es el narrador y, por tanto, en quien se concreta el punto de vista básico de la acción; así, durante las dos primeras partes, seguimos paso a paso la evolución de sus sentimientos amorosos, pero tras su estancia en París y, aunque sigue siendo el mismo transmisor, la atención es acaparada por Mme. de Mortsauf; sus sentimientos se nos van desvelando progresivamente hasta llegar a la carta final que dirige a Félix; su respuesta ante la traición de Félix nos interesa más que los posibles actos de Félix. Descubrimos abiertamente la existencia de otra visión de la evolución del amor que, hasta ahora, seguíamos por Félix; visión que intuíamos sin acertar a ver

claramente y que ahora descubrimos como verdadero motor de toda la obra. De ahí que el último segmento que hemos distinguido en la dinámica de la novela se centre únicamente en el estado de Mme. de Mortsauf y en las consecuencias que puede tener éste sobre Félix.

III.2.4.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Siguiendo el resumen de la vida de Mme. de Mortsauf que ella misma nos presenta en su carta final a Félix, distinguimos, en líneas generales, la siguiente evolución en ella por el amor.

El *amor-pasión* que despierta el primer contacto con Félix en el baile de Tours es metamorfoseado en *amor-maternal*, cuando el abad de la Berge le concede vincularse a Félix a condición de amarle como a un hijo:

"Vous pouvez l'aimer comme on aime un fils, en lui destinant votre fille" (pág. 284).

Numerosas son las frases en la novela que aluden a este amor maternal:

- "Mon coeur est comme enivré de maternité!" (pág. 106).
- Habla de sus "trois enfants" (pág. 106).
- "Ses paroles tombaient d'une lèvre maternelle" (pág. 152).
- "N'êtes-vous pas mon fils?" (pág. 175).
- "Mon enfant adoptif" (pág. 156).

De este papel de madre deriva el de educadora o iniciadora en el mundo. Gracias a sus consejos, Félix triunfa en la sociedad:

"Mme. de Mortsauf avait vu juste, je lui devais donc tout: pouvoir et richesse, le bonheur et la science; elle me guidait et m'encourageait, purifiait mon coeur et donnait à mes vœux cette unité sans

laquelle les forces de la jeunesse se dépensent inutilement" (pág. 178).

Pero este amor-maternal no puede ser estable; la pasión se impone sobre él sucesivas veces hasta que se manifiesta abiertamente ante los celos que despiertan en ella con la traición de Félix (pág. 285). De acuerdo con su tendencia mística, el sentido maternal que intenta dar a su amor es la forma práctica que reviste este amor puro que es su ideal de amor:

"Je croyais à de pures amitiés, à des fraternités volontaires" (pág. 106).

Por último, este amor es transformado en *amor-espiritualizado*:

"Dieu seul est possible (...) Là est un amour qui ne me trompera point" (pág. 238).

Su vida espiritual, que coincide con su vida amorosa, coincide también con el descubrimiento progresivo de todas las formas de amor.

Mme. de Mortsau, dividida entre el alma y los sentidos, no puede ahogar las tendencias de la carne; sólo puede dominarlas mostrando un rostro sereno.

Una sola vez desea entregarse a Félix y corre a denunciarlo al pie del altar (pág. 285). Rechaza definitivamente la posibili-

dad inesperada de felicidad que se le presenta varias veces (ej., enfermedad de su marido); es una heroína del amor imposible.

Las razones que utiliza son los deberes de esposa y madre y su propia virtud y dignidad.

Durante un instante su papel familiar y social e incluso su sentimiento religioso no son suficientes para contenerla; incluso sacrificaría su salvación eterna. Sin embargo, triunfa sobre la tentación:

"A elle les souillures (...) à moi le glorieux amour des anges! (...) là est un amour qui ne trompe pas" (pág. 238).

A estas razones de su rechazo hay que añadir otras más profundas y escondidas: Henriette tiene un *trasfondo de pesimismo*; desde su infancia carece de afecto, debido a la dureza de su madre y a la indiferencia de los demás; al morir su tía queda privada de todo afecto; el matrimonio sólo le trae decepciones, disgustos y humillaciones; sus hijos son enfermizos y teme siempre perderlos. Ya no espera nada de la vida para ella:

"La douleur est infinie, la joie a des limites" (pág. 149),

dice un día a Félix. Algunas horas de alegría, de sosiego, le preocupan:

"pour moi le bonheur est comme une maladie et j'ai peur qu'il ne s'efface comme un rêve" (pág. 142).

Sin tener conciencia clara de ello, la ansiedad que reina en el fondo de su alma ha puesto sobre el futuro una sombra definitiva; no cree en la felicidad humana. Así, en la realización del amor, entrevé los tormentos que le siguen: los celos, la traición, el abandono:

"Croyez-le! une vie d'amour est une fatale exception à la loi terrestre; toute fleur périt; les grandes joies ont un lendemain mauvais, quand elles ont un lendemain" (pág. 105).

"Si j'eusse été donnée à quelque jeune homme ardent et voluptueux, il aurait eu des succès, peut-être n'aurais-je pas su le conserver, il m'aurait abandonnée, je serais morte de jalousie" (pág. 105).

Ha perdido la ilusión demasiado joven: "La vie réelle est une vie d'angoisse" (pág. 105).

Desde el principio ya ha elegido, sin saberlo, la vía de la renuncia que se expresará conscientemente tras la última experiencia:

"Elevez l'âme, vous la déchirez; plus vous allez haut, moins de sympathie vous rencontrez. Je comprends aujourd'hui que le ciel et la terre sont incompatibles. Dieu seul est possible, notre âme doit être alors détachée de toutes les choses terrestres" (pág. 238).

Terminamos este apartado resaltando la imagen que Mme. de Mortsauf tiene ante los otros personajes, especialmente ante Félix, condicionante en gran parte de la evolución de sus relaciones.

Para Félix, ella es *la dama medieval* que tarde o temprano debe premiar con sus favores la fidelidad de sus servidores:

"Sans le savoir, avez été la Dame aux mains de laquelle reluit la couronne promise aux vainqueurs du tournois" (pág. 100).

"Ma passion qui recommençait le Moyen Age et rappelait la chevalerie..." (pág. 211).

Para M. de Mortsauf y sus hijos, es ante todo la protectora siempre dispuesta a hacer frente a cualquier adversidad. Para la alta sociedad, es un ser que no pertenece a la tierra, cuyo comportamiento les causa sorpresa y, a la vez, secreta admiración (ej. a Lady Arabelle); el rey dice de ella:

"La comtesse de Mortsauf est un ange que je voudrais cependant bien voir ici" (pág. 180).

En cuanto a **Félix de Vandenesse**:

Carecemos de una línea evolutiva clara en la psicología de Félix. A lo largo de los seis años que pasan no sentimos el

cambio de Félix, sino que aparece de un modo brusco. Lo único que queda del joven del principio es el recuerdo.

Félix desconoce lo absoluto de la vinculación que Henriette tiene por él; no comprende ni la grandeza ni el sufrimiento. La juzga mal en varias ocasiones; basta con que ella muestre inquietud ante la enfermedad de un hijo o del conde, para que él se desole:

"Elle ne m'aimait pas! (...) J'aimais donc seul"
(pág. 194).

Busca un amor absoluto -el amante que no es todo no es nada- y no sabe comprender lo absoluto del amor de Henriette; no sabe ponerse a la altura de ese amor que él pide; así, su traición o infidelidad es triple: primero, se muestra infiel al libre juramento de amor puro hecho a Henriette. Luego, es infiel también a la promesa que él mismo se hace, tras la muerte de Henriette, de nunca prestar atención a una mujer, por bella y espiritual que fuere -y pronto tiene relaciones con Natalie; y, en tercer lugar, tras el abandono de ésta por la confesión del "Lys", no tarda en casarse.

La verdadera razón determinante de su traición al amor de Henriette ha sido la intuición profunda, la certeza por así decirlo latente, del rechazo definitivo de la condesa, el presentimiento de su imposible amor. Bajo las oscilaciones de la

esperanza, que forman parte del sentimiento amoroso, Félix en el fondo de sí mismo no espera. Desde los besos robados en Tours, su alma está dividida entre el amor-pasión y el amor-virtud:

"J'avais dans l'âme le goût et l'espérance des voluptés surhumaines (...) afin d'achever la pomme délicieuse où j'avais déjà mordu" (pág. 72).

El temor razonado del principio se transforma en una especie de convicción subconsciente, un pesimismo que va a aflorar al menor incidente. Antes de entrar a Clochegourde, ante la divisa de los Blamont-Chauvry: "Voyez tous, nul ne touche", Félix siente el significado.

A veces tiene claras intuiciones:

"Elle montait à des hauteurs où les ailes diaprées de l'amour qui me fit dévorer ses épaules ne pouvaient me porter" (pág. 153).

Cuando Henriette de rodillas le da sus cabellos y él le besa en la frente, comprende que ella nunca será suya:

"Si l'amour l'avait amenée à se livrer, elle n'eût pas eu ce calme profond, ce regard religieux" (pág. 207).

Félix carece del motor que el héroe caballeresco llevaba tras separarse de su dama y, privado de esta fuerza exaltante, el moderno héroe cortés sucumbe.

Sus relaciones secretas con Lady Duddley, Arabelle, no son sólo una compensación de su fracaso con Henriette, sino un medio de afirmarse ante sí mismo, así, escapa por fin a esta infancia que parece prolongar todavía un amor maternal.

En realidad, Félix siempre estuvo centrado en el amor-pasión:

"Pourquoi ne serait-elle pas à moi? me disais-je. Peut-être est-elle comme moi, plongée dans cette tourbillonnante agitation des sens?" (pág. 177).

Todo lo más *vislumbra* a veces en el trato con Mme. de Mortsauf otro amor superior:

"Dans une sphère, tout est pur. Près d'Henriette il se respirait un parfum du ciel, il semblait qu'un désir reprochable devait à jamais vous éloigner d'elle" (pág. 198).

III.2.4.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

En el *Lys* hay un equilibrio bien evidente entre tema y ambiente; la naturaleza forma los pensamientos de los personajes y éstos ven en la naturaleza sus *états d'âme*.

Así, el amor que Félix siente por Mme. de Mortsauf se extiende a los lugares que ésta habita: conoce a fondo este valle, con sus vides, cerros, bosques y río. Ambos están tan impregnados por el espectáculo de la naturaleza que su lengua está llena de metáforas y comparaciones sacadas del paisaje y de la vida campestre. Así, Félix está tan imbuido de su amor que ve por todas partes símbolos en la naturaleza:

- el agua del Indre comunica a su idilio con Henriette la pureza, el idealismo;
- Félix declara su amor a Henriette por medio de los ramos de flores que prepara para ella (pág. 127).

La topografía del *Lys* no es totalmente realista, sino que tiene una apariencia de realidad. Balzac no la presenta tal y como es, sino que la interpreta a su manera; la realidad es el modelo que le sirve para crear el valle que necesita. Siguiendo las ideas de Georges Jacques, esta topografía puede esquematizarse así:

x La Grenadière

LOIRE

x Tours

x Clochegourde

x Azay-le-Rideau

INDRE

x	x	x	x
Saché	Frapesle	Pont-de-Ruan	Montbazan

I) En el *Lys*, el río Indre divide el conjunto del paisaje en dos mitades y en relación con el río los castillos de Clochegourde y Frapesle se sitúan simétricamente:

"(...) [une] agréable intimité [...] aurait dû s'établir entre Clochegourde et Frapesle, deux domaines séparés par l'Indre..." (pág. 81).

El agua separa dos clases sociales: los aristócratas Mortsauf y los burgueses Chessel; y simboliza, también, la separación carnal entre Henriette y Félix.

Según P. Richard, en *La comédie humaine*:

"la sensualité heureuse recherche avec (...) insistance l'appui d'une présence aquatique (...)".

La travesía del Indre significa quizá la conquista que lleva a cabo el joven Vandenesse; Henriette nunca atraviesa el río con la sola compañía de Félix; va a Frapesle rodeada de los suyos. El paseo en barco simboliza en realidad la situación peligrosa de los dos actantes que ven unirse sus deseos. De algún modo, desde el baile de Tours, la piel blanca, la flor de lis, los hombros de Henriette, las curvas sinuosas del Indre son para Félix un juego de relaciones particularmente ambiguas.

II) Balzac trata al valle como a un personaje, como a un verdadero actante; tiene su papel activo en la novela: aparece, desaparece; cambia de aspecto, de ánimo, incluso. Se le siente siempre vivo y presente. El valle simboliza un corte con el mundo; un lugar de reclusión que es a la vez un paraíso terrestre, un lugar de amor:

"L'amour infini sans autre aliment qu'un objet à peine entrevu dont mon âme était remplie, je le trouvais exprimé par ce long ruban d'eau qui ruisselle au soleil entre deux rives vertes (...) ce val d'amour" (pág. 61).

Es un valle bien real:

"une vallée qui commence à Montbazan, finit à la Loire" (pág. 61),

que alcanza momentos de máximo esplendor:

"Tout y était silencieux et frémissant (...) Les feuillages immobiles se découpaient nettement sur le fond bleu du ciel. Les insectes qui vivent de la lumière, demoiselles vertes, cantharides, volaient à leurs frênes, à leurs roseaux. Les troupeaux rumaient à l'ombre, les terres rouges de la vigne brûlaient et les couleuvres glissaient le long des talus" (pág. 86).

Pero estas instantáneas son raras; el valle aparece de ordinario más matizado, tiene un alma grave y poética, no es un mero objeto de contemplación o un objetivo de paseo; vive con los que lo habitan, como emocionado con los mismos sentimientos. Crea así la armonía de toda la escena.

La correspondencia entre el valle y los personajes se establece, sobre todo, con Félix, puesto que él es el narrador.

En este matrimonio de la naturaleza y del sentimiento, cada estado interior encuentra siempre, por una secreta complicidad, un paisaje que parece asimismo experimentar una emoción particular. La felicidad, la ensoñación, la ternura, la melancolía, la tristeza, la desolación, la nostalgia, se reflejan en el campo:

- Cuando Félix vuelve del baile del jardín Papion, libre por primera vez, con el corazón lleno de alegría y de esperanza, amando ya a la desconocida del baile, descubre de golpe el valle y el río:

"L'amour infini, je le trouvais exprimé par ce long ruban d'eau qui ruisselle au soleil entre deux rives vertes (...) Si vous voulez voir la nature belle et vierge comme une fiancée, allez là par un jour de printemps (...) Les moulins donnaient une voix à cette vallée frémissante, les peupliers se balançaient en riant (...), tout y était mélodie" (págs. 61-65).

- Mme. de Mortsauf experimenta los mismos sentimientos al volver a Clochegourde tras el beso que la ha revolucionado:

"Le printemps, les premières feuilles, le parfum des fleurs, les jolis nuages blancs, l'Indre, le ciel, tout me parlait un langage jusqu'alors incompris" (pág. 283).

- Sus primeros encuentros silenciosos tienen lugar ante la naturaleza:

"Combien de fois déjà n'étions-nous pas demeurés silencieux, occupés à regarder un effet de soleil dans la prairie, des nuées dans un ciel gris, les collines vaporeuses, ou les tremblements de la lune dans les pierreries de la rivière" (pág. 93).

El amor crece entre ellos junto con el deseo que no puede confesarse; a los tintes claros y ligeros de la primavera, en

donde despertaba apenas el sentimiento, suceden los tonos cálidos y rojos de la pasión:

"Je la trouvais religieusement pensive devant un coucher de soleil qui rougissait voluptueusement les cimes en laissant voir la vallée comme un lit, qu'il était impossible de ne pas écouter la voix de cet éternel Cantique des Cantiques par lequel la nature convie ses créatures à l'amour" (pág. 91).

Y el amor que crece entre ellos necesita expresarse en un lenguaje propio; así nace el lenguaje de los ramos de flores (pág. 127):

"Quand nous eûmes cette langue à notre usage, nous éprouvâmes un contentement semblable à celui de l'esclave qui trompe son maître" (pág. 131).

Los ramos de flores expresan toda la fuerza de la pasión contenida:

"Aucune déclaration, nulle preuve de passion insensée n'eut de contagion plus violente que ces symphonies de fleurs" (pág. 129).

Un día en que el sentimiento les oprime más van a dar un paseo por el río, pidiéndole "le charme consolateur" (pág. 193). Ven allí un símbolo de ellos mismos:

"L'agitation d'un amour plein de désirs contenus s'harmonise avec celle de l'eau (...), le voluptueux balancement d'une barque imite vaguement les pensées qui flottent dans l'âme" (pág. 193).

Entonces, sus palabras adquieren una gracia misteriosa, sus miradas son más resplandecientes, su amor se proyecta en torno a ellos y les une a la naturaleza:

"Nous nous aimions en tous les êtres, en toutes les choses qui nous entouraient; nous sentions hors de nous le bonheur que chacun de nous souhaitait" (pág. 193).

Toda la vida en Clochegourde se desarrolla en un ambiente de mística emoción. Así, durante la oración que se dice en familia al final del día y que esta noche recita Madeleine,

"La nature répondait aux paroles de l'enfant par les mille bruissements du soir, accompagnements d'orgue légèrement touché (...) Cette assemblée recueillie était enveloppée par la lumière adoucie du couchant, dont les teintes rouges coloraient la salle, en laissant croire ainsi aux âmes, ou poétiques, ou superstitieuses, que les feux du ciel visitaient ces fidèles serviteurs de Dieu" (pág. 176).

Durante la primera ausencia de Félix de Clochegourde, la tristeza de éste se une a la de la naturaleza; es otoño:

"Quand, au sommet du plateau, je contemplai la vallée une dernière fois (...), les champs étaient dépouillés, les feuilles des peupliers tombaient, et celles qui restaient avaient la couleur de la rouille, les pampres étaient brûlés (...) Toujours en harmonie avec mes pensées, la vallée, où se mouraient les rayons jaunes d'un soleil tiède, me présentait encore une vivante image de mon âme" (pág. 155).

Y en esta estación, unos años más tarde, morirá Henriette:

"Au surlendemain, par une fraîche matinée d'automne..." (pág. 278).

Un ramo de flores provoca el delirio de Henriette, como último intercambio entre su alma sensitiva y la naturaleza:

"Les amours de la terre, les fêtes de la fécondation, les caresses des plantes l'avaient enivrée de leurs parfums et sans doute avaient réveillé les pensées d'amour qui sommeillaient en elle depuis sa jeunesse" (pág. 273).

El final de la novela coincide con el final del día:

"Les murmures du soir, brise mélodieuse dans les feuillages, derniers gazouillements d'oiseaux, refrain et bourdonnements d'insectes, voix des eaux, cri plaintif de la rainette; toute la campagne disait adieu au plus beau lys de la vallée" (pág. 274).

Y una mañana de otoño la llevan al cementerio:

"Au moment où le cortège quitta la chaussée des moulins, il y eut un gémissement unanime mêlé de pleurs qui semblait faire croire que cette vallée pleurait son âme" (pág. 279).

Y, pronto, Félix es ya un extranjero en la casa de Cloche-gourde, "là où les fleurs mêmes étaient caressantes, où les marches de perron étaient éloquentes" (pág. 280).

Más tarde, siempre que evoca a Henriette está unida su imagen al alma de las cosas:

"Souvent aujourd'hui je marie à ses grandes scènes le souvenir de l'âme alors répandue sur la nature. J'y promène encore la souveraine dont la pensée s'élevait, comme un fruit promis, de chaque calice plein d'étamines amoureuses" (pág. 290).

Ya no es él mismo quien se asimila a la naturaleza, sino la persona que ha amado y que continúa viviendo en él.

Podríamos decir que este misticismo de la naturaleza, extendido a través de todas las páginas del *Lys*, tiene simplemente como fin prolongar, como un eco, el de los personajes. En efecto, el sentimiento religioso de Henriette tiene una vibración mística; Félix, casi adolescente, conserva aún algo del misticismo de su infancia y prolonga en su amor la adoración contemplativa que tenía por su estrella.

III) El Castel de Clochegourde.

Balzac realiza una descripción progresiva del mismo; va presentándonos las distintas habitaciones según su orden de aparición, es decir, a medida en que van siendo ocupadas por los personajes.

En realidad, Clochegourde es el espacio cerrado que sirve de refugio. Es una réplica del Clarens de *La Nouvelle Héloïse* pero invertida: un *anti-Clarens*; la vida en Clarens era un paraíso, en Clochegourde es un infierno. Así, en el aspecto económico, todo es fácil en Clarens, mientras que para Mme. de Mortsauf el menor logro es fruto de un gran esfuerzo. En Clochegourde no hay verdadera comunidad, pues existe rivalidad entre los dueños y los granjeros; la causa de todo esto está en el estado psicológico de M. de Mortsauf - personaje contrario a M. de Wolmar: ambos carecen de raíces pero, mientras el segundo ha traído de sus viajes una gran experiencia, el primero ha quedado traumatizado; mientras uno es dueño de sí mismo, el otro pierde el equilibrio por cualquier cosa. Clarens es el dominio de la transparencia; en Clochegourde todo se oculta.

Analícemos más minuciosamente la casa de Clochegourde.

1) *La casa en general.*

Descripción detallada del aspecto externo de la casa. Continuamente se hace referencia al Indre (págs. 64-65).

2) "La longue *antichambre* qui traverse la maison" (pág. 66).

3) El *salón*.

No hay ninguna descripción del interior de la casa durante los primeros momentos del encuentro Félix - Mme. de Mortsauf; toda la atención está acaparada por las emociones de ambos. Más adelante, Balzac se ocupa de los detalles del contorno material que define de algún modo la psicología de los personajes que lo habitan:

"Tout Clochegourde portait le cachet d'une propreté vraiment anglaise. Le salon où restait la comtesse était entièrement boisé, peint en gris en deux nuances (...) Cette simplicité arrivait à la grandeur (...) salon calme et recueilli comme la vie de la comtesse" (págs. 71-72).

Salón que permite un recogimiento espacial pero, a la vez, espacio abierto: "De la fenêtre, l'oeil embrasse la vallée" (pág. 72).

4) *Salle à manger.*

Descrita rápidamente para dejar paso al análisis de las emociones que esta primera entrada en la vida íntima de Mme. de Mortsaufr despierta en Félix:

"Carrelée en carreaux blancs fabriqués en Touraine, et boisée à hauteur d'appui, la salle à manger était tendue d'un papier verni (...) J'aimai ces vieilleries" (págs. 77-78).

5) *Chambre d'Henriette*, en contraste con la de M. de Mortsaufr.

Ambas son un reflejo de la personalidad de quien las ocupa. La habitación de Henriette aparece en tres ocasiones en la novela:

1. Henriette desmayada, tras la brutal escena del Conde:

"Chambre sacrée où je n'étais jamais entré (...) à la fois brune et grise, ce lit simple à rideaux de perse, cette table couverte d'une toilette parée à la mode ancienne, ce canapé mesquin à matelas piqué. Que de poésie dans ce lieu! Quel abandon du luxe pour sa personne! Son luxe était la plus exquise propreté. Noble cellule de religieuse mariée pleine de résignation sainte où le seul ornement était le crucifix de son lit, au-dessus duquel se voyait le portrait de sa tante; puis, de chaque côté du bénitier, ses deux enfants dessinés par elle au crayon" (págs. 145-146).

2. Henriette despide a Félix, que va a París: allí le entrega sus cabellos como una *reliquia* que simboliza su amor espiritual:

"Elle m'entraîna dans sa chambre, me fit asseoir sur son canapé, fouilla le tiroir de sa toilette, se mit à genoux devant moi, et me dit: - Voilà les cheveux qui me sont tombés depuis un an, prenez-les, ils sont bien à vous, vous saurez un jour comment et pourquoi" (pág. 207).

3. Muerte de Henriette: la habitación es transformada por la enferma en un último intento de volver a su estado anterior:

"L'aspect de cette fête improvisée et du changement de cette chambre subitement rétablie en son ancien état (...) Elle avait dépensé les dernières forces d'une fièvre expirante à parer sa chambre en désordre" (pág. 268).

En estos tres momentos la habitación viene a ser el espacio cerrado que permite el máximo recogimiento e intimidad; en ella tienen lugar tres escenas claves en la evolución de la relación amorosa de los dos actantes y, a modo de santuario, la pureza de este contorno material purifica también estos momentos de máxima intimidad.

Frente a esta habitación aparece la del Conde, fría y desordenada, "cette chambre qui semblait à la bauge d'un sanglier" (pág. 196); sin embargo, pronto quedará transformada

por el amor de Henriette y Félix en un lugar desierto pero que permite una comunicación íntima:

"Sa chambre que nous avions trouvée si mal tenue devint propre et coquette. Bientôt nous y fûmes comme deux êtres échoués dans une île déserte" (pág. 199).

6) *La ville.*

Símbolo del espacio que oprime frente a la vida en el campo.

En el *Lys* hay una ruptura entre la ciudad que es alienante y el campo, en especial las zonas próximas al río, en donde comienza la libertad. Y esa es la impresión que tiene Félix cuando cruza por el sur el puente sobre el Cher.

Dos ciudades aparecen en la novela: *Tours* y *París*. La primera sólo sirve de excusa para ubicar el baile en el que tendrá lugar el primer encuentro. Conocemos únicamente el ambiente de la fiesta en el jardín de la casa Papion; espacio opresor que aturde:

"En un moment je fus suffoqué par la chaleur, ébloui par les lumières, par les teintures rouges, par les ornements dorés, par les toilettes et les diamants (...) J'étais poussé par une foule d'hommes et de femmes qui se ruaient les uns sur les autres et se heurtaient dans un nuage de poussière (...) Il était

impossible de sortir, je me réfugiai dans un coin"
(pág. 58).

Y es este aislamiento en medio de la multitud el que le predispone para descubrir algo nuevo en medio de la fiesta. El contraste se establece entre el movimiento externo y el brusco despertar de su mundo interno, hasta ahora ignorado: "Elle devint toute ma fête" (pág. 58).

En *París* tan sólo nos es presentado el espacio mundano de los salones; lugar de hipocresía y corrupción, en donde lo espontáneo no puede existir. El contraste entre París y la provincia se concreta en la oposición que hay entre Arabelle y Henriette; cada una es fruto de un determinado ambiente.

Es lógico que Balzac haya elegido a una inglesa para representar a París, puesto que en el siglo XIX Inglaterra era considerada como un modelo que Francia debía seguir. Su presencia en "La Grenadière", lugar real situado enfrente de Tours, en Saint-Cyr-sur-Loire, representa una profanación de La Touraine. En realidad, Lady Duddley es una manifestación más aparatosa de un mal que ya existía: lo extranjero ya estaba personificado en M. de Mortsauf.

Resumiendo, podemos establecer una antítesis entre *París* -que representa el espacio de lo real, de la incompreensión, del amor físico- y *Clochegourde* -espacio de lo imaginario, de la comunica-

ción profunda, del amor sobrenatural. Teniendo en cuenta que esta novela es un intento por llegar a armonizar dos contrarios: el mundo real y el mundo imaginario, se comprende la importancia que adquieren en este contexto las descripciones de la naturaleza. La Touraine es uno de los pocos lugares que aún conservan una parte de su "ingenuidad" originaria:

"Un pont tremblant (...); des barques usées (...); des garçons meuniers (...); chacun de ces détails rendait cette scène d'une naïveté surprenante" (pág. 62).

Cada paseo por el campo, en solitario o no, de día o de noche, es en cierto modo una vuelta a los orígenes que infunde nuevas fuerzas y reduce las penas. A orillas del Indre la comunicación es posible en algunos momentos, aunque nunca sea total.

En *Le Lys dans la vallée* el relato de Félix avanza muy lentamente saboreando cada uno de los pasos de la evolución del amor. Durante *siete años*, el amor de los actantes se desarrolla dentro de los límites que le son impuestos. Las cinco estancias sucesivas de Félix en Clochegourde aparecen bien diferenciadas. Y durante cada una de ellas el tiempo fluye lentamente, siguiendo el ritmo pausado de los acontecimientos y deteniéndose de vez en cuando en momentos especiales de la evolución del amor.

El tiempo histórico es fácilmente localizable; la acción propiamente dicha comienza el 25 de mayo de 1814, fecha de la llegada del duque de Angulema a Tours (anteriormente, Félix ya había resumido su infancia); y termina siete años más tarde (1821). Contamos con la datación precisa de la última carta que Natalie escribe a Félix en octubre de 1835.

Durante estos años son evocados distintos acontecimientos históricos contemporáneos; son el trasfondo histórico en el que se mueven los personajes, sin interesarles realmente (págs. 54, 56-57, 114, 177, 292).

El tiempo de la acción del relato es de siete años aproximadamente. Desde el 25 de mayo de 1814 (dejando aparte la introducción sobre la infancia de Félix) a 1821, año en que muere Henriette, o mejor dicho hasta 1824 en que tiene lugar la subida al trono de Charles X. Y catorce años más tarde, Félix desvela sus amores a Natalie, que le responde en octubre de 1835.

Las alusiones temporales se suceden más o menos precisas a lo largo de la novela. Aparecen en función de la importancia de la acción para el avance en la relación amorosa.

La narración sigue una línea de sucesión temporal, pues hay una progresión cronológica directa siguiendo el ritmo de la evolución de la relación amorosa.

Aparecen algunas interferencias de varios tiempos bajo forma de vuelta atrás:

- La narración de la infancia de Félix que abre la novela.
- Confidencias sobre la infancia de ambos actantes (págs. 100 y ss).
- Breves antecedentes de Lady Arabelle (pág. 213).

Otras veces las alusiones temporales son muy generales: "Les heures, les journées, les semaines s'enfuiaient..." (pág. 132).

Hay una correspondencia entre el tiempo de la narración-acción, puesto que los pocos hechos que surgen aparecen repartidos a lo largo de la narración sin que haya momentos de mayor acumulación de hechos. Hacia el final parece que la acción externa quiere precipitarse, al contraer los acontecimientos en la duración. Sin embargo, se mantiene el mismo ritmo interno que ha presidido la novela.

A veces no tenemos impresión del paso de los años y así nos sorprendemos al ver a Félix volver de improviso a Clochegourde, tras seis años de su última estancia allí:

"Je pris le chemin que j'avais parcouru pédestrement six ans auparavant" (pág. 220).

Y es que el tiempo no pasa igual para todos los personajes: pasa lentamente para Henriette en el valle, pero pasa pronto en la vida agitada de París.

De suyo, Clochegourde está fuera del tiempo al igual que sucedía con el espacio; los acontecimientos históricos son allí muy poco significativos; cada personaje vive allí según el ritmo interior que crean sus sentimientos: "Je n'ai pas compté les jours" (pág. 150), responde Henriette cuando Félix le hace observar su inminente partida.

De igual modo, los personajes del *Lys* sólo miran al futuro como una amplificación del presente que viven; así, Mme. de Mortsau se inquieta por encontrar el medio de mantener siempre el vínculo que le une a Félix y de ahí su idea de casarle con su hija (pág. 116).

Curiosamente, en el período de su enfermedad, Henriette parece percatarse de la importancia del tiempo; se arrepiente de no haberlo vivido intensamente y en el delirio que precede a su muerte todo su ansia está en recuperar ese tiempo perdido para amar libremente:

"Vous ne m'échapperez plus! Je veux être aimée, je ferai des folies comme lady Duddley, j'apprendrai l'anglais pour bien dire: my dee..." (pág. 271).

"A peine ai-je trente-cinq ans, je puis encore avoir de belles années (...) J'ai fait des projets délicieux, nous les laisserons à Clochegourde et nous irons ensemble en Italie" (pág. 269).

III.2.5. *LA CONFESSION D'UN ENFANT DU SIECLE*
(Alfred de Musset, 1836)

Texto utilizado:

Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*. Paris,
Eds. Gallimard, 1973.

III.2.5.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

La vida y la obra de Alfred de Musset (1810-1857) son desconcertantes: aspira a unas cosas pero hace otras...

El mismo nos advierte que ha puesto mucho de sí mismo en sus obras, pero no por ello hay que buscar por todas partes confidencias.

Es difícil delimitar su personalidad llena de contrastes:

"La maladie et le génie, le déséquilibre et la lucidité, l'amour idéal et la débauche, le scepticisme et la passion, la gaieté et le désespoir, le vécu ardent et violent et l'émotion du souvenir, l'expérience de la douleur et l'amour de la vie, la violence de la jalousie et les très humbles remords mêlés aux larmes"²³.

Desde su primera infancia se observa en él una *impresionabilidad exagerada* que le atrae la protección y la indulgencia de todos:

"Les alternances d'impulsions et de prise de conscience qui vont le plus souvent jusqu'au remords sinon jusqu'au désespoir"²⁴.

Su *padre*, a quien Alfred admiraba enormemente, influyó sobre él en el plano intelectual (heredero de la cultura de la *Enciclopedia* del s. XVIII, editor de las *Obras Completas* de J.J. Rous-

seau), pero dedicaba poco tiempo a la educación y a los problemas afectivos de su hijo. Su madre, de temperamento nervioso y sin voluntad, accedía fácilmente a sus deseos. Su hermano mayor, Paul, fue siempre su protector. Alumno en general brillante, tenía verdaderas dificultades para integrarse en el medio escolar.

Apasionado hasta la locura, aspira toda su vida a alcanzar el absoluto afectivo en relaciones duraderas pero, a la vez, se cansa pronto de las que consigue establecer. Perpetuo celoso en el amor. Ya desde la adolescencia va de la ilusión pasajera del placer a la depresión y al vacío, tanto con las mujeres como con la droga.

A los 19 años aparecen reunidos en él todos los elementos que van a dirigir su afectividad durante toda su vida:

"A la fois une intelligence, une maturité et une culture très au-dessus de la moyenne, une sensibilité très facile, trop facile à exacerber, des caprices d'enfant gâté, et cette dualité de la passion amoureuse insatiable, en même temps qu'un goût déjà dépravé pour les "plaisirs artificiels" enfin déjà ce cycle qui va de la crise violente à une mélancolie et à des remords moralement très douloureux, tempérament qui ressemblerait à ce que les psychiatres qualifient aujourd'hui de "tendance maniaco-dépressive, accentuée par l'alcool et les stupéfiants"²⁵.

Analicemos los años que preceden a la publicación de *La confession d'un enfant du siècle* (1836).

1829 fue un año decisivo para su psicología; sufrió la primera traición de su amante²⁶. Esta crisis le supuso una "maladie morale" de tres años, hasta la muerte de su padre en 1832²⁷ o hasta 1833, en que conoció a George Sand.

Se ha escrito mucho sobre el amor apasionado y las rupturas dramáticas de Musset y G. Sand; destacaremos sólo lo que supuso para la psicología de Alfred la relación con esta mujer. En ella se daba todo cuanto Musset buscaba en una mujer; además de la sensualidad, la inteligencia y la sensibilidad, la amistad de una hermana, la protección de una madre, los cuidados de una enfermera... Además, disfrutaba abriendo al amor a una mujer que nunca lo había conocido verdaderamente. El viaje a Venecia, que realizan juntos, prepara la ruptura definitiva de la relación en marzo de 1835. En febrero de 1836 aparece publicada en dos volúmenes *La confession d'un enfant du siècle*.

El título de la obra hace prever una confesión, es decir una obra sacada de la realidad; en sus cartas a G. Sand, Musset utiliza el término "roman", es decir una obra que es, más o menos, una ficción. En efecto, una de las características de la novela autobiográfica es la de combinar ficción y realidad o, mejor aún, la de establecer la ficción sobre la realidad, como un velo sobre la cara; ahora bien, si esta novela narra los amores de Alfred de Musset y de George Sand, el relato queda incompleto, ya que

se detiene en el momento equivalente al de su separación en Venecia.

En el relato, Octave se comporta como lo había hecho Musset; en Brigitte aparecen muchos rasgos de la personalidad de Aurore Dupin (sus vestidos de hombre, sus paseos nocturnos por el bosque, el proyecto de un gran viaje al extranjero, la escena de los celos ante la taza de té...); el amigo de Brigitte, el joven Smith, representa al doctor Pagello, aunque se comporte de otro modo. En general, la conducta de los personajes es más noble que la de sus equivalentes en la realidad. La abnegación de Brigitte para con Octave, la discreción de Smith, la generosidad de Octave idealizan las respuestas que cada uno dio en la realidad.

El cuarto personaje en orden de importancia, Desgenais, no parece representar a ningún ser real en concreto; es la personificación o la síntesis de los jóvenes que Alfred de Musset frecuentaba durante su juventud.

Además de su carácter autobiográfico, parece que Musset pudo querer presentar un documento histórico, es decir, reflejar lo que él llama "l'enfant du siècle" y el mal que le aflige, pero, curiosamente, el origen de esta enfermedad de Octave no está en las causas históricas que Musset ha descrito durante el primer capítulo, sino que procede de una traición amorosa que podría haberse dado en cualquier otra situación histórico-social.

Es significativo el hecho de que Musset pidiese a G. Sand las cartas de amor que él le había dirigido para tomar algunos datos más precisos, así como las advertencias que la propia G. Sand hace al editor Buloz para que no publique la obra sin haberla leído atentamente para evitar las posibles indiscreciones de Musset sobre la intimidad de su relación. Sin embargo, todo parece indicar que Musset quiere reparar sus culpas, purificando a G. Sand de los daños que él pudiera haberle hecho.

No olvidemos, por último, las palabras de Paul de Musset, en la *Biographie* de su hermano Alfred.

"L'auteur n'a pas eu l'intention d'écrire l'histoire de sa jeunesse; il n'a pas seulement puisé dans ses propres souvenirs; mais il a observé tout ce qu'il voyait vivre et s'agiter autour de lui et il a recueilli tout ce qui pouvait être présenté comme des signes diagnostiques de la maladie morale qu'il entreprenait de décrire, tout ce qui pouvait venir à l'appui d'une thèse philosophique qui donne à son ouvrage une plus haute portée que celle d'un roman de mœurs"²⁸.

III.2.5.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

III.2.5.2.1. Los personajes antes del amor.

Octave (Alfred de Musset) es el personaje en el que se centra toda la obra; hasta muy avanzada la narración no conocemos al actante femenino.

Los dos primeros capítulos de la novela son un documento histórico-espiritual sobre la juventud nacida en la época de Napoleón y que ha crecido en la nostalgia de esta gloria marchita, sin emplear sus fuerzas en nada valioso. Octave es una víctima más de estos jóvenes atormentados por el "mal du siècle". Musset nos conduce hasta la más profunda intimidad de su personaje de un modo progresivo. Primero analiza su sociotipo o contexto social en el que ha nacido y crecido, luego se centra en su biotipo y psicología peculiar, concretando en él los rasgos generales antes expuestos. Por último, conocemos a Octave actuando; unas veces arrastrado por la inercia de su entorno, otras superándose para no verse determinado por la decadencia del ambiente; a veces, hasta elevándose a lo ideal, gracias al descubrimiento del amor.

Resumimos en algunas pinceladas los rasgos más sobresalientes de esta "génération ardente, pâle, nerveuse" (pág. 20):

"Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens: derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sous ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme; devant eux l'aurore d'un immense horizon (...) et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant (...)"

Sin ningún ideal que les animara:

"L'homme est ici-bas pour se servir de ses sens (...) Manger, boire et dormir, c'est vivre (...) L'amitié consiste à prêter de l'argent (...) La parenté sert aux héritages; l'amour est un exercice du corps; la seule jouissance intellectuelle est la vérité" (págs. 31-32).

El vacío más profundo les embarga:

"Un sentiment de malaise inexprimable (...) l'oisiveté (...) l'ennui" (pág. 27).

"En même temps que la vie au-dehors était si pâle et si mesquine, la vie intérieure de la société prenait un aspect sombre et silencieux" (pág. 28).

El amor no existe:

"c'était une illusion ancienne" (pág. 29).

"Désespérance", "désenchantement", "léthargie", "insensibilité"... términos que retratan la situación interior de tantos jóvenes.

Octave entra en escena en el tercer capítulo.

Tiene 19 años y

"un caractère à la fois hautain et ouvert avec toutes les espérances et un coeur débordant" (pág. 38).

Nos narra en primera persona cómo también él contrajo "la maladie du siècle". Este es el punto de arranque de la novela; el momento en que comienza la preparación de Octave para poder descubrir un día el amor.

El actante femenino, *Brigitte Pierson*, va tomando consistencia ante nosotros, lectores, a medida que Octave la descubre. Es el prototipo de la "femme de trente ans" (pág. 151), "charmante", "veuve, menant une vie retirée" (pág. 146).

Durante el primer encuentro con Octave lleva un velo que la hace misteriosa. La segunda vez, ya sin velo, puede ser observada por Octave:

"pâle et un peu maigre; ses cheveux étaient d'un blond cendré. Elle n'était pas régulièrement belle (...) grands yeux noirs" (pág. 147).

Lo principal en ella es su aspecto sobrehumano (pág. 148): "un ange" (pág. 149); "une âme heureuse et bienveillante" (pág. 149).

La tercera entrevista le abre a su carácter:

"jeune et agréable. Sa conversation montrait une éducation achevée (...) en même temps qu'on l'y voyait naïve, on l'y sentait profonde et riche. Une intelligence vaste et libre y planait doucement sur un cœur simple et sur les habitudes d'une vie retirée (...) Sa gaieté qui, sans aller jusqu'à la joie, était inaltérable" (págs. 153-154).

Y otra vez rasgos de otro mundo:

"(...) La douce sérénité de son front n'était pas venue de ce monde" (pág. 154).

Mucho más avanzada la narración conoceremos cuál ha sido su experiencia en el amor. Engañada por su prometido siendo aún muy joven y abandonada después; casada con un hombre a quien no llegó a amar... (págs. 217 y ss.). Aunque se había prometido no volver a confiarse nunca a un hombre, al conocer a Octave va creciendo entre ellos una familiaridad inusitada impregnada de pureza que les conduce al amor.

III.2.5.2. DINÁMICA DEL AMOR.

Octave descubre que *su amante le es infiel* con uno de los mejores amigos de su infancia. La *confianza* y la *amistad* se hunden de golpe (pág. 39). Su reacción es doble. Primero, queda como *paralizado*

"n'éprouvant rien, ne sentant rien, et comme privé de réflexion" (pág. 40).

Después, surge en él un sentimiento de *venganza*: "accès de colère" (pág. 40), que le lleva a provocar un duelo en el que es herido.

Su concepción del amor se tambalea. Antes creía en la sinceridad del amor; ahora las dudas comienzan:

"Je ne concevais pas qu'on pût mentir en amour" (pág. 42).

Incapaz de romper con su antigua amante, tiene con ella dos nuevas entrevistas. Nuevas hipocresías le vuelven a abatir (pág. 43):

"Je l'abhorrais et je l'idolâtrais à la fois" (pág. 44).

Desgenais, su mejor amigo, le aconseja olvidarla y no verla jamás. Poco a poco le va transmitiendo su concepción del amor: gozar del amor en el presente sin plantearse nada más.

Finalmente, Octave escribe una carta de ruptura definitiva tras una lucha interior desesperada. Toda su vida queda replanteada: *Que ferai-je à présent?*. Cuanto daba sentido a su vida ya no existe:

"Je n'avais point d'état, aucune occupation" (pág. 48).

"Je n'avais vécu que par cette femme; douter d'elle, c'était douter de tout; la maudire, tout renier; la perdre, tout détruire. Je ne sortais plus; le monde m'apparaissait comme peuplé de monstres" (pág. 52).

Una vez su amor perdido, intenta realizar estudios de medicina y derecho, algún trabajo esporádico... pero no consigue centrarse. Tan sólo se comunica con *la naturaleza*, en donde se sumerge en profundas ensoñaciones (pág. 51).

Desgenais ataca la concepción del amor eterno y absoluto en que Octave aún cree:

"La perfection n'existe pas. La comprendre est le triomphe de l'intelligence humaine; la désirer pour la posséder est la plus dangereuse des folies (...) Il faut ne la chercher en rien, ne la demander à rien, ni à l'amour, ni à la beauté, ni au bonheur, ni à la vertu; mais il faut l'aimer pour être vertueux, beau et heureux, autant que l'homme peut l'être" (pág. 56).

Todo decae, según Desgenais, con el tiempo: el amor, la mujer, el matrimonio... (pág. 61); luego el amor no existe (pág. 62), ya que el amor es:

"se donner corps et âme (...) faire un seul être de deux. C'est se promener au soleil, en plein vent, au milieu des blés et des prairies, avec un corps à quatre bras, à deux têtes et à deux coeurs. L'amour c'est la foi, c'est la religion, le bonheur terrestre..." (pág. 62).

Todo en el amor ha de ser moderado:

"Prenez de l'amour ce qu'un homme sobre prend de vin (...) Prenez le temps comme il vient, le vent comme il souffle, la femme comme elle est" (págs. 59-60).

BISAGRAS

Dos acontecimientos influyen poderosamente sobre la concepción del amor de Octave:

1. Una salida al Bois de Boulogne (cap. VI) en donde tiene una nueva experiencia de hipocresía amorosa con una mujer amiga de su antigua amante que disfraza la seducción tras una expansión amistosa.
2. Hereda de una tía libros "de la plus grande licence" (cap. VII) y se sumerge en profundas reflexiones sobre el sentido contradictorio de cuanto existe, incluso sobre Dios:

"Je restai ainsi fort longtemps en proie à des chagrins sans nombre et tourmenté de rêves terribles" (pág. 74).

Su visión del amor cambia; ahora amor va unido para él a *posesión carnal*:

"posséder une femme, pour moi, c'était aimer" (pág. 74).

"Toute idée de plaisir des sens s'unissait en moi à une idée d'amour" (pág. 74).

Octave trata de superar su crisis aprendiendo alemán (pág. 75), viviendo en soledad (pág. 75), con ejercicio físico en el campo (pág. 75), pero todo le lleva otra vez al amor.

BISAGRA:

Otro acontecimiento le precipita en el "mal du siècle" (pág. 83), personificado en "une fille" a la que conduce a su habitación, escenario de sus antiguos amores (cap. IX).

Las consecuencias de esta noche de "débauche" no se hacen esperar:

"Je sentis (...) un si profond dégoût de moi-même, je me trouvai si avili, si dégradé à mes propres yeux" (pág. 89).

Desgenais y sus amigos, para curarle de su amor pasado, le retratan las últimas traiciones de su antigua amante.

Definitivamente, Octave comienza el aprendizaje de la "débauche" (pág. 99):

"Ce sont eux [les débauchés] qu'un besoin d'action insurmontable, et les facultés souvent les plus nobles, poussent dans cette voie" (pág. 103).

Esta vida de libertino cambia por completo su idea sobre el amor:

"Mon parti était pris de n'aimer plus jamais" (pág. 112).

"Enfin mon unique plaisir était de me dénaturer" (pág. 113).

En sus distintas experiencias amorosas (p. ej., con Marco, la amante del embajador de Milán) no hay amor; la mujer es "un bel animal"; su relación se reduce a: "Mon corps aimait le sien" (pág. 122). Las mujeres le atraen porque encarnan la sensualidad.

BISAGRA:

En medio de este desenfreno, bruscamente, sobreviene la muerte de su padre (pág. 135), al que amaba profundamente (pág. 138) por ser "un modèle de vertu, de calme et de bonté" (pág. 138).

Ruptura definitiva con su vida de libertino. Octave busca la soledad:

"des heures entières en contemplation devant la nature" (pág. 141).

El arrepentimiento le hace retirarse del mundo depravado en el que vivía. En la soledad del campo, encuentra al fin la paz:

"Pour la première fois de ma vie j'étais heureux; Dieu bénissait mes larmes, et la douleur m'apprenait la vertu" (pág. 144).

Una nueva etapa comienza en su vida con el *encuentro inesperado con Brigitte Pierson* (cap. III, 2ª parte) -> Su vida renace con el amor.

Tres encuentros sucesivos descubren a Octave la posibilidad de establecer una relación distinta con una mujer. Al lado de ella siente que su corazón se hace inocente (pág. 150):

"Il fallait que tout se portât bien autour d'elle, que chacun eût sa goutte d'eau et son rayon de soleil, pour qu'elle pût être elle-même gaie et heureuse comme un bon ange" (pág. 156).

Octave se confía totalmente a ella; *descubre que aún puede amar* (pág. 157).

Durante tres meses su relación se va haciendo más pura y más íntima: paseos juntos... Octave se inicia en los misterios de "sa charité modeste" (pág. 158)... Los espacios naturales (jardín, pág. 159) acompañan al amor (himno al amor, pág. 159).

Una tristeza extraña va embargando a Octave, incapaz de confesar a Brigitte su amor: "une peur invincible" (pág. 161); porque cuando ella habla de amor:

"son visage prenait, dans ces occasions, une légère teinte de sévérité, et même de souffrance" (pág. 160).

BISAGRA:

Una noche, Octave, llevado por una "rêverie profonde", erra "comme un fou" ~ "fasciné", bajo la ventana de Brigitte. Una breve entrevista marca la orientación que su relación debe tener:

"Je [Octave] tombai à genoux devant elle et saisis sa main" (pág. 163).

Ella le habla de "amitié" (pág. 163) en peligro y le propone la separación.

Octave quiere partir pero cae enfermo, "une fièvre violente" (pág. 169). Brigitte realiza un viaje de varias semanas, dejando una carta en la que habla de su "estime" y "amitié" para con Octave y cree ver en él "désir" confundido con el "amour" (pág. 165).

Octave la sigue, pero finalmente se alejan una temporada. Brigitte regresa profundamente cambiada:

"maigrie et changée. Son sourire habituel paraissait languissant sur ses lèvres décolorées" (pág. 171).

La relación entre ellos ya no es espontánea, hay como "un tiers entre nous": el amor (pág. 172).

Octave cuenta su vida a Brigitte (pág. 173) y despierta en ella "piété" y "attendrissement" (pág. 173); a veces hasta parece "irritée, presque coquette" (pág. 173).

BISAGRA:

Un nuevo personaje interviene para dificultar el amor: el sacerdote Mercason, cuya fisonomía, desde el primer contacto con él, pareció a Octave de "mauvaise augure":

"Il était à la fois gros et blême (...) Il avait une manière de parler lente et saccadée, qui annonçait un pédant (...) quant au regard, on pouvait dire qu'il n'en avait pas" (pág. 155).

Aconsejada por él, Brigitte se niega a continuar recibiendo a Octave, que cae en una "amertume", en "une tristesse invincible" (págs. 176-177).

BISAGRA:

Un paseo a caballo juntos facilita su mutua declaración de amor:

"Elle m'aime" (pág. 179)

"Je sens que vous m'aimez" (pág. 180).

Es una nueva fase de confianza, "gaieté folle", "rêveries" (pág. 180). A pesar de "la violence de [mes] désirs" (Octave, pág. 183) y de la "volupté mélancolique" que les embarga a ambos (pág. 182), el amor-virtud triunfa aún en ellos:

"Je sentis qu'un hymne de grâces s'élevait dans mon coeur, et que notre amour montait à Dieu" (pág. 183).

BISAGRA:

Himno al amor-pasión (cap. XI, 2ª parte). Felicidad en el cuerpo y en el alma.

-> *Son amantes.*

- Al tercer día de su relación surgen ya los problemas:

Octave desconfía de Brigitte; sus bromas le recuerdan el horror que siempre sintió por la hipocresía en la mujer... Su vieja herida se abre sin él poder evitarlo: "L'esprit du doute". Descubre en él las secuelas del "mal du siècle": la imposibilidad de amar (págs. 192-202).

Se inquieta por el pasado de ella (pág. 192): celos. Ella le cuenta su vida durante una excursión a la montaña (pág. 217).

Octave se ve encarnando dos hombres bien diferentes: el Octave libertino y el Octave que cree en el amor y ama (pág. 204). Brigitte comprende que ya no es el hombre que ella amó (pág. 211). Y ambos se sumergen en una melancolía profunda (pág. 214).

BISAGRA:

La muerte de la tía de Brigitte con la que vivía (pág. 220) les permite compartir casi todo el día. Viven entre el sufrimiento y el gozo (pág. 244).

Poco a poco son marginados en el pueblo (pág. 228) y deciden irse a París; luego, al extranjero, a Ginebra...

PARIS: Decadencia del amor-pasión.

La relación en París es muy problemática. Las riñas aumentan (pág. 237); los proyectos de felicidad futura se suceden (pág. 238) y una *tristeza misteriosa* invade por momentos a Brigitte, que permanece silenciosa y cae enferma.

Octave recurre a los consejos del joven *Smith* -el otro "yo" de Octave- que también aparece triste. Octave se consume de celos; decide alejarse de Brigitte para no hacerle más daño... Es una etapa de indecisión completa; las decisiones se aplazan una y otra vez. Al fin, Octave descubre una nota [BISAGRA] de Brigitte a Smith y comprende: ambos se aman y, a pesar de todo, Brigitte quiere permanecer con Octave a quien "*vivre sans moi lui est impossible*" (pág. 310).

Octave sabe que él hará siempre desgraciada a Brigitte y, generosamente, decide alejarse de ella para que pueda unirse a Smith, con quien sabe que encontrará la felicidad en el amor:

"Restons amis, et adieu pour jamais" (pág. 314).

III.2.5.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

La concepción que Octave tiene del amor determina en todo momento la orientación de su vida. Como tantos jóvenes se ve defraudado en el amor y en la amistad desde sus primeros años y, como ellos, se entrega a una vida de libertinaje irrefrenable, buscando los placeres del cuerpo, evitando toda reflexión sobre sí mismo o sobre el mundo. El amor concebido como posesión carnal, la mujer vista como "un bel animal", le privan de toda perspectiva idealista. La narración se resiente de ello; la monotonía se va imponiendo al lector.

La muerte de su padre produce una tremenda ruptura en su vida disoluta. Octave comienza a reflexionar; se arrepiente de su pasado y es entonces, en este clima sereno, cuando descubre el amor. Su relación con Brigitte le confirma que aún puede amar.

Su evolución va desde la pureza del amor-virtud hasta la exaltación del amor-pasión. Y con la posesión carnal del ser amado otra vez brota en él "la maladie du siècle". Sus crisis continuas de celos, sus indecisiones, crean terribles tensiones en la vida común. Es la decadencia del amor-pasión, sólo vencida por el arranque de generosidad que le conduce a renunciar a Brigitte para liberarla de su influjo y hacerla feliz. Entonces, de nuevo, parece intuir el reposo del amor-virtud, bajo la forma de *amistad*.

La evolución en **Brigitte** no deja de ser sorprendente. Su virtud que tanto atrajo a Octave queda rendida y hasta olvidada por su entrega total al amor-pasión. Es capaz de afrontar las críticas de todos aquellos que siempre la respetaron; puede abandonar sus raíces para seguir a Octave donde sea, a pesar del duro trato que le impone. Su abnegación a él es tal que, incluso amando a otro (Smith), sabe renunciar a la felicidad por ser fiel a este hombre inestable y enfermo que la necesita para vivir.

El amor a Octave revoluciona totalmente su vida.

Es significativo el hecho de que en ningún momento queda planteada en la obra la posibilidad del matrimonio entre Brigitte y Octave, teniendo en cuenta que nada lo impide: ella es viuda y él está soltero. Tan sólo una razón se trasluce: Brigitte ya fue una vez engañada; su orgullo le hace prometerse que nunca más amará. Pero ama... (pág. 218).

III.2.5.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

La dinámica de la acción se reparte entre dos lugares bien delimitados y opuestos entre sí por su significado simbólico a nivel del amor: *París* y *el campo*.

Un tercer espacio asoma en momentos especiales, cuando los personajes sienten necesidad de romper con toda traba del presente; este espacio siempre inalcanzable, símbolo de la evasión hacia la sociedad feliz, es *Ginebra*: "un lieu tranquille pour le printemps", "le beau lac", "la vivace odeur de la verte vallée", "Lausanne, Vevey, l'Oberland, et, par-delà les sommets du mont Rose, la plaine immense de la Lombardie"... Lugar del "oubli, le repos, la fuite" (págs. 241-242).

París es por excelencia la cuna de la hipocresía. Allí toda relación amorosa es ficticia y efímera. París es la sociedad sin valores en donde el "mal du siècle" actúa como una plaga sobre los más jóvenes, que ven en el libertinaje la única salida posible. Todo, hasta los breves espacios naturales que aparecen (Bois de Boulogne), existe en función de la frivolidad reinante (cap. VI).

París enmarca la acción de la novela; ahí se desarrolla la primera fase de la vida de Octave contagiado por el "mal du siècle" y la última parte (págs. 237 ss.), momento de la

decadencia de su amor por Brigitte. Entre ambos, el gran paréntesis del amor-puro cuyo marco es el campo de los alrededores de París. Diríase que los actantes están como imantados por la confusión de la ciudad; al encontrarse en París, sus relaciones, su psique misma, se complican tremendamente; pero el campo todo lo simplifica hasta el punto de actualizar las cualidades más nobles de cada personaje.

París es la infidelidad y la hipocresía; el campo es la pureza en el amor.

La naturaleza siempre atrajo poderosamente a Octave, incluso en la época en que vivía tranquilo con su amante:

"... mon grand plaisir était de l'emmener à la campagne durant les beaux jours de l'été, et de me coucher avec elle dans les bois, sur l'herbe ou sur la mousse, le spectacle de la nature dans sa splendeur ayant toujours été pour moi le plus puissant des aphrodisiaques" (pág. 49).

La naturaleza siempre estuvo acorde con sus sentimientos más profundos; así, su desesperación tras la traición de su amante tiene su correspondencia natural:

"Mon désespoir était sans remède (...) Une de ces sombres soirées où le vent qui siffle ressemble aux plaintes d'un mourant; une pluie aiguë fouettait les vitres, laissant par intervalles un silence de mort. Toute la nature souffre par ces temps: les arbres s'agitent avec douleur ou courbent tristement la

tête; les oiseaux des champs se serrent dans les buissons" (pág. 54).

La muerte de su padre supone para Octave el reencuentro a solas con la naturaleza:

"Le matin je passais des heures entières en contemplation devant la nature" (pág. 141).

Reencuentro también con la vida "calme et régulière" de su padre (pág. 143). Por primera vez, Octave es feliz (pág. 144).

La naturaleza también está presente en los primeros encuentros con Brigitte:

"un soir dans une allée de tilleuls à l'entrée du village" (pág. 145).

El campo por la noche:

"Nous marchions en silence; le vent s'épaissait, les arbres frémissaient doucement en secouant la pluie sur leurs rameaux..." (pág. 150).

Las entrevistas en el jardín de Brigitte:

"L'espace renfermé entre les quatre murs de votre jardin est le seul lieu au monde où je vive" (pág. 168).

La declaración de amor de Octave por la noche bajo su balcón (pág. 182), las confidencias en la montaña (págs. 214 ss.)... son todos ellos *espacios del amor puro*.

Curiosamente, el idilio con Brigitte nace en el campo, cuando Octave deja de recibir cartas parisinas; por el contrario, cuando se dedica al libertinaje o duda de la fidelidad de su amante, la sociedad de París recupera su influencia y le ahoga. En algunos momentos, Brigitte y Octave aparecen como amantes expulsados de la sociedad y sus proyectos de viaje son los de una huida fuera del mundo, como sucede en *Adolphe*.

El tiempo en la obra tiene una importancia secundaria, a excepción del tiempo histórico en el que el relato se ubica. La acción transcurre en un momento histórico bien preciso: los años que siguen a la caída del imperio napoleónico. Octave cuenta su vida durante los tres años que fue víctima del "mal du siècle" (pág. 19) y analiza paso a paso una época en que la juventud desorientada se agita en "un monde en ruines". Su evolución del amor, la evolución de sus relaciones amorosas están *condicionadas* enormemente, hasta el punto de parecer incluso *determinadas*, por la mentalidad reinante en la época.

Por lo demás, el texto aparece salpicado de precisiones temporales aisladas (época del año, hora del día...) sin importancia directa en la evolución del amor. (Sabemos que la relación Octave - Brigitte ocupa seis meses...).

III.2.6. CONCLUSIONES DEL SEGUNDO GRUPO DE NOVELAS.

Estas cinco novelas, escritas durante la década 1830-1840 (1827-1836 exactamente), son fruto de una etapa de transición en la que dos concepciones muy distintas del amor pugnan por imponerse; la *concepción ideal del amor* que caracterizó a la época precedente consigue a duras penas prevalecer sobre la *concepción material* de los nuevos tiempos. Este debate influye considerablemente en la estructuración de la narración y toma una forma muy particular que se ha llamado "roman d'initiation" o *novela de educación*.

Tres de estas novelas reflejan el *proceso natural de maduración* de un ser humano por su evolución en el amor; en *Le Rouge et le Noir* y en *Le lys dans la vallée* una mujer ("une femme de trente ans") sirve de guía a un adolescente en el descubrimiento de la vida; en *Eugénie Grandet*, la mujer (Eugénie) realiza su propia educación. Las otras dos novelas, *Armance* y *La confession d'un enfant du siècle*, presentan el *proceso de recuperación* del amor de un joven ya deteriorado en sus ideales a causa de las experiencias negativas acumuladas en su vida. De nuevo una mujer lleva la iniciativa (*Armance*, *Brigitte*).

Cada novela concreta de modo peculiar el proceso de educación; mientras que en *Le Rouge et le Noir* y en *Le Lys* este proceso

vertebra claramente la obra, en *Armance*, *Eugénie Grandet* y *La confession d'un enfant du siècle* hay que descubrir su prioridad entre otros hilos conductores de la acción (ya sea el secreto que sigue sin descifrarse en *Armance*, la avaricia de Grandet y la estrechez provinciana en *Eugénie Grandet* o el análisis de las consecuencias del "mal du siècle" en *La confession d'un enfant du siècle*).

Le Rouge et le Noir y *Le Lys dans la vallée* son claramente dos novelas de educación; Mme. de Rênal se prolonga en Mme. de Mortsauf -otra mujer casada de 30 años- y el joven Julien Sorel deja paso a Félix de Vandenesse, tan inexperto como aquél en el amor y en la vida en general, pero con una gran diferencia en el carácter, diferencia de la que se derivan importantes variantes en la misma construcción de la novela. En efecto, Félix carece de esa fuerza interior que Julien cultiva con intensidad desde su misma infancia y que constituye la principal peculiaridad de su personalidad. Félix carece de firmes convicciones personales; por eso, al estudiar la función del amor en la evolución de los personajes, sin darnos cuenta nos centramos en la figura de Henriette de Mortsauf. Ella es quien posee la fuerza que transforma, aunque sea Félix el sujeto narrador de la acción; gracias a ella podemos seguir la evolución del amor.

En ambas novelas desde el principio el amor-pasión se oculta tras el amor-maternal; de ahí el papel de educadora que asume la

mujer, pero, mientras que en *Le Rouge et le Noir* el amor-pasión se impone y Mme. de Rênal acierta a encarnar la doble figura de madre-educadora y amante, en *Le Lys*, Félix debe buscar en Lady Arabelle una posibilidad de salir de este amor-maternal que de algún modo le mantiene en la infancia. Henriette, dividida en secreto entre el alma y los sentidos, acierta a concebir el amor espiritualizado, pero Félix, que continúa siempre dividido entre el amor-pasión y el amor-virtud, no llega a comprender ni los verdaderos sentimientos de Henriette, ni la grandeza de su amor. Henriette es para él la dama medieval que debe pagar un día la fidelidad de su servidor y, como ese día no llega, la fidelidad desaparece.

Mme. de Rênal consigue finalmente vencer los obstáculos a su amor (los deberes de esposa y madre, la defensa de la virtud y de la propia dignidad), pero en Henriette hay un aspecto más: su escepticismo en la felicidad humana; algo le dice que tras la realización de la pasión surge la decadencia (los celos, la traición, el abandono). Por todo eso sigue la vía de la sublimación de sus sentimientos.

Félix carece, como hemos visto, de la profundidad interior que caracteriza a Julien y que es el verdadero motor de la evolución y de la acción en la novela. En efecto, al principio de la obra, Julien busca a ultranza la estima de los demás, en especial de aquéllos que socialmente tienen más relevancia; toda

su actividad interna y externa se centra en ello (como preceptor, como seminarista, como secretario del marqués de la Mole...); pero esta estima aparece cada vez más unida a la *autoestima*; no se trata tanto de ganarse el favor de otros como de cumplir con un deber que tiene para consigo mismo. Así vive en principio su amor con Mme. de Rênal o con Mathilde. Sin embargo, lo interesante, y aquello que diferencia a Julien de Félix o de tantos otros actantes masculinos, es el paso siguiente. Una vez seguro de poseer la estima incondicional de personas concretas (M. de la Mole, Mathilde y, sobre todo, Mme. de Rênal), una vez que ha experimentado la propia competencia y que se ha visto capaz de cuanto anhelaba, entonces franquea otro umbral: paradójicamente, en la prisión descubre el verdadero amor y sale del aislamiento interior en el que vivía; deja de odiar a los demás y, al fin, ve claro en sí mismo. Julien sí ha comprendido la generosidad del amor de Mme. de Rênal.

En el camino de conocimiento de sí mismo, Julien va de la confusión a la lucidez y a la autenticidad. Su fracaso social nada tiene que ver con su itinerario íntimo. Muere reconciliado consigo mismo y con el mundo.

Octave, en *Armance*, también parece seguir gracias al amor el mismo camino de conocimiento personal; parece que al fin va a poder comprender su compleja psicología, pero el suicidio sella su fracaso.

La misma fidelidad y entrega de Henriette o de Mme. de Rênal existe en Armance con respecto a su amor. Armance y Brigitte en *La confession* se esfuerzan por recuperar en su amante una psique afectada por un mal extraño que le impide percibir adecuadamente el amor.

Esa desconfianza que los dos Octave (el de Armance y el de *La confession*) experimentan ante el amor que se les da incondicionalmente aumenta su inseguridad ante la vida y les impide descubrir su propia identidad. Armance amaría a Octave aunque fuera un asesino y, de hecho, cuando él se suicida, ella se retira a un convento. Brigitte está dispuesta a seguir a Octave a cualquier sitio e incluso a renunciar a su felicidad con Smith que sabe corresponder a su amor.

Stendhal en *Armance* y Musset en *La confession* se ven casi obligados a desviar, en un momento dado, el centro de la atracción de la novela hacia el personaje femenino, ya que la repetición de los mismos comportamientos masculinos va sumiendo la narración en la monotonía.

Eugénie Grandet constituye un caso peculiar.

Es un estudio de la evolución natural que sigue el amor en un alma ingenua, aún no maleada.

El amor centra la vida de Eugénie; gracias a él descubre el mundo, saliendo del letargo que siempre caracterizó su existencia. Desde la sumisión más absoluta a la tiránica voluntad paterna, crece en valentía hasta asumir un comportamiento casi heroico para defender su amor y, finalmente, cuando su amor queda frustrado, tiene la resignación de una santa.

Charles carece de entidad propia en la novela; es el prototipo del joven sin escrúpulos de la época, del "parvenu"; es tan sólo el pretexto para que el amor nazca en Eugénie.

Este amor frustrado en su identidad anticipa lo que será el fundamento del materialismo amoroso concretado en *Madame Bovary*. Emma ante Rodolphe conserva mucho de esa entrega ingenua, de esa idealización primera que caracterizó los efímeros amores de Eugénie y Charles. La amargura de Emma, engañada en su amor, recuerda a Eugénie cuando conoce el matrimonio por interés de Charles... El vacío más absoluto aparece ante ellas. El descubrimiento del absurdo existencial... Pero las respuestas son bien distintas, incluso contrarias. Ahí es quizá en donde radica el paso fundamental que *Madame Bovary* da hacia el tercer grupo de novelas que estudiamos.

De nuevo, en este segundo grupo, comprobamos, como lo hicimos en el primer grupo, que el tipo de amor que se establece entre los personajes influye directamente en su evolución y, por tanto,

en la de toda la novela. A menor lucidez interior de los personajes, menos *creatividad* para superar los obstáculos objetivos o subjetivos que encuentra el amor y, por tanto, menos estabilidad en la relación amorosa y menos claridad en el desarrollo de la acción. Los complejos propios de un yo individual problematizado, centrado obsesivamente en la necesidad de estimación o en alcanzar la propia estima, impiden el amor maduro. Las racionalizaciones, el deber mal entendido, son los burladeros más legales para camuflar el miedo al verdadero amor. Sin embargo, en este grupo de novelas todavía prevalece, tras tantos avatares, el amor-ideal. Al final de cada novela hay un pequeño espacio a él reservado: en *Armance* y en *Eugénie Grandet* las dos mujeres seguirán fieles a su amor frustrado, una en un convento, la otra en su casa de Saumur, vivirán retiradas de todo afán mundano. En *Le Rouge et le Noir*, Julien y Mme. de Rênal mueren sabiéndose unidos para siempre; en *Le Lys*, Henriette, ya muerta, seguirá siempre encarnando para Félix el amor sublime que no pudo alcanzar. Y *La confession* se cierra con el gesto más generoso que Octave nunca realizará; su renuncia a Brigitte le hace descubrir la *amistad*.

Resumimos ahora la morfología del amor en estas cinco novelas del segundo grupo.

En *Armance*, como en *Le Rouge et le Noir*, el ideal de amor se debate entre el *egocentrismo* y la *comunicación*; pero esta novela tiene sus propias peculiaridades. No olvidemos que *Armance* nace en 1827, fecha muy próxima a la de aquellas novelas del *amor-imposible* del primer grupo. En *Armance* los obstáculos del amor no se concretan en fuerzas externas contra las que los amantes poco o nada pueden (como en *Les aventures du Dernier Abencerage*); los obstáculos son internos y ambiguos, como en *Adolphe*, pero su fuerza es tal que, aun siendo capaces de concebir el *amor-pasión* en estado puro (es decir el amor-virtud), la relación amorosa entre Octave y Armance es imposible. Esta peculiaridad hace de *Armance* una novela a caballo entre el primer grupo de novelas y el segundo.

Efectivamente, todos los fenómenos que acompañan al nacimiento del amor se dan en Octave sin que se dé cuenta. Así, para que la cristalización tenga lugar en él, Stendhal tiene que idear un curioso artificio: imagina que Octave debe reconquistar la amistad de su prima a la que "estima" profundamente, de manera que se equivoca en sus sentimientos y se deja llevar por las dulces emociones de una amistad amorosa en la que no ve peligros. Y así experimenta en una amistad, que él cree inofensiva, exactamente las mismas emociones que en el nacimiento del amor, pasando por las mismas etapas.

Curiosamente, en este desarrollo del amor no aparece la fase del deseo. Paradójicamente, el amor físico parece no tener mucha importancia en *Armance* y, sin embargo, éste aparece en el trasfondo de la intriga. De todos modos, Stendhal parece querer desarrollar sobre todo el tema del *amor-pasión en estado puro*, es decir, del *amor-virtud*. Ambos actantes saben que su amor no se realizará nunca. Octave se cree no apto para el matrimonio, y Armance piensa que "le mariage est le tombeau de l'amour" (pág. 75).

Por otro lado, los momentos de felicidad, relativamente numerosos, que viven los enamorados, los momentos de intimidad, son posibles gracias a obstáculos múltiples.

Stendhal prefiere analizar las reacciones imprevistas de los personajes, propio del ideólogo que era, más que lo que hacen en sí; sin por ello disociar la vida interior de los personajes de sus actos. La acción exterior puede ser símbolo, causa o resultado de la interior.

La narración parece ir avanzando para buscar la causa secreta que impide a Octave vivir su amor. Armance intenta ayudarle a ver claro en sí mismo; incluso está dispuesta a seguir amándole sin conocer la causa de su mal; acepta una situación de hecho. Todo podría continuar sin mayores problemas, pues la novela sigue su

dinámica; es necesario aclarar en qué consiste la impotencia de Octave. Varias son las hipótesis apuntadas por los críticos.

1.- Impotencia sexual.

La impotencia sexual de Octave es afirmada varias veces por Stendhal en las cartas a sus amigos, ej.: "Le héros Octave est impotent"²⁹.

Sin embargo, nunca es confesada explícitamente en la obra. Hay abundantes alusiones implícitas, pero muchas son ambiguas:

"Une imagination passionnée le portait à s'exagérer les bonheurs dont il ne pouvait jouir" (pág. 73).

- Escena de la conducta de Octave durante la representación del *Mariage de raison* de Scribe: Octave huye del teatro cuando se le da al marido la llave del lecho conyugal (pág. 77). Es quizá la idea de consumación del matrimonio la que aterroriza a Octave.
- Octave se pasea por París acompañado de Armance y Mme. de Bonivet; la conversación se centra en las cartas de Eloísa y Abelardo y deciden visitar la tumba de Abelardo. Más adelante, el texto hace referencia al "tombeau d'Abélard" (pág. 112).

El nombre de Abelardo va unido a la idea de castración: ¿Octave es orgánicamente impotente o está solamente obsesionado por la idea de castración, por el temor a no responder como un ser sexuado?

Parece evidente que Octave no es impotente por malformación orgánica o física (esta tara no hubiera escapado al ojo vigilante de su madre ni a los numerosos exámenes médicos a que le sometieron). La impotencia de Octave es, si no una deficiencia genésica, sí por lo menos un *no-poder radical* para gozar; se siente mutilado, empequeñecido, incapaz.

2.-*Impotencia para hablar.*

Símbolo de la impotencia para olvidarse de sí dándose totalmente al otro.

"*Armance* est le roman de la parole impossible"³⁰.

La palabra es para Octave una experiencia alienante porque representa para él permitir que el otro entre en su intimidad:

"Mon unique plaisir consiste à vivre isolé, et sans personne qui ait le droit de m'adresser la parole" (pág. 55).

Y, a la vez, Octave es muy vulnerable al lenguaje de los demás:

"Le mot de Mme. d'Aumale fut un coup de foudre pour lui (...) il se sentit frappé" (pág. 158).

Aspira a pronunciar la palabra que libera y en la medida en que lo consigue el equilibrio aparece en él:

"Nommer Armance fit une révolution dans la situation d'Octave. Il osait prononcer ce nom, chose qu'il s'était tant défendue! (...) Cet instant fut rempli de délices" (pág. 188).

Tras romper la primera barrera, la comunicación ya es posible:

"Après l'avoir nommée, il osa penser à elle un instant (...) Si mes blessures tournent mal, se dit-il, il me sera permis de lui écrire (...) Octave eut l'enfantillage d'écrire avec son sang" (pág. 188).

Desde entonces la progresión es rápida: a la escritura sucede la palabra; a la confesión disimulada, la confesión franca y directa. Con la palabra, el amor se libera:

"Le bonheur de tout dire à Mlle. de Zohiloff, même les remords qu'il éprouvait de l'aimer avec passion, formait pour cet être, qui de la vie ne s'était confié à personne, un état de félicité tellement au-dessus de ce qu'il avait pensé..." (pág. 201).

La alegría de comunicarse le salva de la muerte. Se afirma en el valor de la palabra contando a Armance

"les choses les plus étranges sur son compte, et loin de me mépriser, ou de me prendre en horreur, elle me plaindrait" (pág. 210).

Al tener un confidente, Octave se siente confirmado en su ser; vuelve a ser un hombre:

"Octave, assuré par cette expérience (...) et n'ayant plus à dissimuler des sombres pensées, devint bien plus aimable dans le monde" (pág. 210).

Pero Octave no consigue pasar la prueba de fuego: confiar a Armance su secreto. Este fracaso de la palabra consagra definitivamente el triunfo del silencio.

3.-*Impotencia de la mirada.*

Símbolo del narcisismo oculto del propio "yo" que impide ver desde el otro.

Durante la escena de la confesión, Octave no piensa en unirse a Armance por esta confesión, sino sólo en cómo es visto por Armance. No se olvida de sí mismo y se olvida de ella. Octave

mira a Armance "non plus comme un amant, mais de façon à voir ce qu'elle allait penser" (pág. 240).

Al verse como un monstruo, huye.

En el narcisismo de Octave está su impotencia para amar. Desde el principio de la novela hay alusiones a él:

- La fantasmagoría de los espejos: Octave sueña con tener "un salon magnifique" en donde "moi seul j'y entrerais (...) j'y ferai placer trois glaces de sept pieds de haut chacune" (pág. 67).
- La angustia paranoica del actante, su manía persecutoria, sus "accès de misanthropie", son síntomas de esta locura narcisista:

"Il pleuvait, se disait-il (...) Au lieu de prendre un parapluie, je m'irritais follement contre l'état du ciel, et dans des moments d'enthousiasme pour le beau et le juste, qui n'étaient au fond que des accès de folie, je m'imaginai que la pluie tombait exprès pour me jouer un mauvais tour" (pág. 121).

La fuerza positiva y la destructora encarnadas en Octave se conjugan al final de la novela: el final ineludible del amor lleva a la fascinación de la *muerte*; el amor narcisista se exalta

en el suicidio. Nada puede Armance ante esta salida; asiste impotente a una muerte que simboliza también la suya.

Le Rouge et le Noir es el prototipo de la novela de iniciación o "roman de formation", por eso su composición está tan minuciosamente elaborada:

"Après le *Rouge*, les romans stendhaliens (...) n'obéissent plus à des principes aussi rigides que ceux qui président à la composition de ce roman"³¹.

El amor es el elemento-clave en este camino de formación. De ahí que la novela empiece y termine por el amor que une a Julien y a Mme. de Rênal y que toda la narración se relacione, de una manera u otra, con los sentimientos que unen a ambos. El drama que se desarrolla entre Julien y Mathilde puede considerarse como una acción intercalada en la primera intriga amorosa. La novela está construida a partir de la técnica de la "inclusión" o de la vuelta atrás que concierne no sólo a los actantes sino también a algunas comparsas.

Esta línea continuada, aunque interrumpida de vez en cuando, es símbolo de las dos fuerzas inseparables que dirigen la acción de la novela: *el amor y la ambición*.

La ambición preside las situaciones en que Julien actúa solo, mientras que el amor, de uno u otro tipo, constituye la fuerza básica de las escenas en que se encuentra en presencia de un actante femenino. Algunos episodios interrumpen provisionalmente el hilo principal de la acción, pero todos aparecen en último término englobados en él. Así, la estancia de Julien en el Seminario está inserta entre el primero y el último adiós de Julien y Mme. de Rênal. Stendhal asegura la unidad de la composición retomando el mismo tema antes y después de este episodio.

En las dos partes de la novela aparecen, paralelamente, dos grandes escenas que funcionan como digresiones de la acción principal; en la primera, el capítulo titulado "Un roi à Verrières" y en la segunda el de "La note secrète". Y entre las dos partes de la novela aparece intercalado un episodio, ampliamente desarrollado, el del Seminario. Estos dos episodios tienen una función importante en la novela; son símbolos del amor de Julien hacia Mme. de Rênal ("La chapelle ardente") y hacia Mathilde ("La note secrète"). Las cábalas de la "note secrète" corresponden perfectamente con el amor intelectualizado y sofisticado de Mathilde. Aquí no se trata de iglesias ni de incienso, como en el caso de la "chapelle ardente" con Mme. de Rênal, sino de una triste habitación de hotel registrada por el desagradable jesuita Castanède.

La acción progresa en la novela siguiendo un ritmo libre. El único orden preciso es el del descubrimiento progresivo. El relato sigue en el tiempo las etapas de la evolución de la relación amorosa. La novela es ese "miroir qu'on promène le long d'un chemin". Hasta tal punto el amor dirige la acción que esta acción propiamente dicha comienza cuando Julien se encuentra con Mme. de Rênal; los cinco primeros capítulos son de exposición. En la segunda parte sucede algo semejante: la exposición ocupa los capítulos I a VII y, por fin, en el capítulo VIII hay un cambio de sentimientos de Julien para con Mathilde que desencadena la acción.

La unidad del *Rouge* viene dada por la presencia del mismo protagonista en las tres partes del libro. Julien Sorel tiene dos sentimientos contradictorios que intenta conciliar. Ama sucesivamente a dos mujeres. La diversidad de los adversarios del amor es muy grande. Primero la ambición, pero también la religión, la institución del matrimonio, los celos. La aparición de los obstáculos alterna con la progresión gradual del amor y crea el balanceo armónico de la acción.

Hay en el *Rouge* una dialéctica ininterrumpida y armónica entre fuerzas interiores y exteriores, como sucede en todas las novelas de Stendhal (en *Armance*), pues la acción exterior es la expresión simbólica del estado interior de los héroes. Y, aunque la acción interior es diferente en cada novela, las acciones exteriores que

de ellas provienen son estereotipadas. Según Boll³²: "Les trois volets de l'action extérieure du roman stendhalien sont le combat, le voyage et la vie mondaine". En *Le rouge et le noir* se dan los tres (en *Armance* también); Julien tiene un temperamento combativo que sólo se satisface medianamente, p. ej.:

- Duelo con M. de Beauvoisis, sustituto de la guerra.
- A su llegada a Besançon, Julien, creyéndose ofendido por la mirada de uno de los amantes de su nueva amiga, Armand Binet, debe reprimir su cólera.
- La "mainmise" es una verdadera operación militar para conquistar a Mme. de Rênal, organizada según una estrategia minuciosa. Igual sucede con el plan que sigue para despertar el amor de Mathilde.

Los viajes señalan una distancia entre los actantes masculino y femenino, ya que nunca viajan juntos; la vida mundana les separa más que les reúne.

La fuerza interior por excelencia es el amor que existe siempre en lucha con otras fuerzas que intentan dificultarlo: Boll³³ resume de esta manera las fuerzas interiores que dirigen a los actantes en *Le Rouge et le Noir*.

Julien	Mme. de Rênal
ambition <-----> amour	amour <<----- - - -> vertu
	remords

Julien	Mathilde
ambition <- - - -> amour	amour <<- - ----> orgueil
	de tête

(Los puntos suspensivos señalan las fuerzas débiles).

Estas fuerzas se sintetizan en dos: *sentimiento* y *razón*. (Las mismas que dividen a Octave en *Armance*). La razón entendida como el *deber*, las normas impuestas por la condición social a la que se pertenece o por sí mismo; el sentimiento visto bajo dos aspectos:

- | | |
|---------------------------|---|
| 1) <i>no transitivo</i> . | Cuando las tendencias afectivas buscan satisfacción sin un intermediario, sin suponer la presencia de un tercero. (Julien y Mme. de Rênal). |
| 2) <i>reflexivo</i> . | Narcisismo: el yo es su mismo objeto. (Julien con Mathilde). |

Podemos concluir que el ideal de amor stendhaliano, el *amor-pasión*, oscila entre el egocentrismo y la comunicación, entre la

felicidad del "moi" y la felicidad que implica al otro, el "nous"; entre el *amor-vanidad* (Julien-Mathilde), es decir, entre un amor narcisista y la comunicación de alma a alma (Julien-Mme. de Rênal en la prisión) que consigue al fin arraigar.

Aunque durante toda la novela Julien parece el protagonista que unifica la acción, ahora podemos concluir que el verdadero actante, aquél que consigue conducir a Julien hasta el descubrimiento de lo mejor de sí mismo, es el *amor de Mme. de Rênal*. La separación física e incluso el aparente olvido no importan; ese amor desinteresado de Mme. de Rênal mantiene en el silencio las riendas de la vida de Julien. Ni la otra fuerza clave de la obra, la ambición, consigue disminuir su influencia. Ese amor siempre será para Julien un punto de referencia.

Eugénie Grandet.

Balzac nos da una visión completa de la provincia con sus dos caras: el aspecto poético-sentimental y el aspecto realista o material. Hay una dialéctica París-provincia equivalente a otra dialéctica: Francia de los intercambios y de la producción - Francia no creadora y ocupada sólo en atesorar.

Su novela se basa en la descripción, en el análisis, en la documentación, en el relato lógico y completo de una historia, pero es una novela nueva en la que todo es provinciano (ambiente y personajes) y no sucede nada puramente novelesco (traiciones, locuras, muertes trágicas), tan sólo el suicidio y la quiebra del hermano de Grandet, al que no conocemos.

Balzac no duda en irrumpir constantemente en el relato para aclarar algún aspecto, adelantar algún acontecimiento o, simplemente, para dar su opinión al respecto en forma de reflexión. Pero el ritmo del relato es lento, continuo, como preparando el ahogo de un ser, Eugénie, entre el amor y la rebeldía.

Eugénie, durante toda la historia confía plenamente en los sentimientos, en el amor; al final de la novela, todo eso queda destruido:

"L'agent devait communiquer ses teintes froides à cette vie céleste, et donner de la défiance pour les sentiments à une femme qui était tout sentiment" (pág. 270).

En la novela sólo los seres vulgares e indignos pueden triunfar en este universo falso (Charles). La única forma de ser fiel a sí mismo es el naufragio o la catástrofe: Eugénie Grandet debe incorporarse a la sociedad o, al menos, vivir sin romper el marco burgués.

En realidad el tema central de la obra es *la posibilidad de hallar la felicidad en la tierra* (siglo XIX) mediante el amor puro. El personaje de Grandet no es el foco principal, sino que la novela se centra en las consecuencias de la avaricia, de su monomanía de enriquecimiento, personificadas en su hija.

La avaricia como vicio impregna todo Saumur: los dos clanes de la ciudad siempre al acecho de la mano de la heredera; Charles ya corrompido por la vida parisina; los d'Aubrion, nobles arrinconados a la caza de una fortuna; hasta Cornoiller que sólo se acerca a Nanon por sus rentas.

De ahí el triste desenlace de la *historia de amor* de Eugénie, que desde un punto de vista simbólico resume la *inadaptación de un alma noble* en una sociedad radicalmente comercializada; es incapaz de romper el cerco de intereses que la rodean (como a Mme. Grandet), y se refugia, como única salida, en las prácticas religiosas y en la beneficencia, viviendo como una desterrada en medio de una sociedad corrompida y hostil.

En las novelas de Balzac el amor no es el único móvil , pero sus personajes están absorbidos por él; cuando tienen este sentimiento, domina todos los demás. Así sucede en *Eugénie* y en el *Lys*.

Según Arlette Michel³⁴:

"*Séraphita* et le *Lys* forment une espèce de doublet. Dans le roman mystique Balzac dessine un modèle exemplaire, fixe un idéal. Dans le roman réaliste il transporte son utopie dans la vie quotidienne".

De este modo, el *Lys dans la vallée*, además de ser una novela de "la vie privée", nos parece la más acabada de las novelas filosóficas de Balzac sobre el amor.

Balzac no describe en el *Lys* tan sólo la tentación de felicidad en una mujer de treinta años cuya vida conyugal aparece llena de sufrimientos, sino que describe una tentación en el marco de una vida conyugal auténtica. Mme. de Morstau es la víctima voluntaria del matrimonio: al principio, pareció contenta con el matrimonio que le proponían, debido a su inexperiencia (16 años), a su docilidad y a su educación religiosa:

"Un mariage lui acquerrait le droit de vivre avec sa tante, la duchesse de Verneuil, soeur du prince de Blamont-Chauvry, qui était pour elle sa mère d'adoption" (pág. 83).

Muerta su tía debe hacer frente sola a todo. Asume su situación y transforma su vida frustrada en vía de ascesis; por medio de la compasión, transforma su experiencia cotidiana de humillación en estado de perfección. Toda la grandeza de su vida espiritual nace de una vida conyugal desastrosa.

A los treinta años se descubre hecha para amar; el dilema aparece: no puede prohibirse amar, pero tampoco se permitirá ceder a la pasión. Intentará controlarla y sublimarla. Por un lado Henriette cree que tiene bastante autodominio como para que no exista diferencia esencial entre este amor y la ternura que da maternalmente a quien busca protección en ella. Por otra parte, un alma como la suya, atraída por lo absoluto, no puede resistir a este sueño solitario pero fascinante: ser "l'étoile", la inspiradora. El amor platónico, fundado en el respeto compartido de los valores esenciales, la pureza, la generosidad, le permite escapar a la soledad moral y espiritual. Es un amor mediador entre el cielo y la tierra; un camino hacia un amor superior y espiritualizado.

Henriette no encuentra en su amor por Félix nada que le aparte del propósito que se ha hecho de ofrecer su vida en un acto constante de resignación. Cree que Dios le ha enviado a Félix para mitigar su soledad moral y ayudarle a renovar sus fuerzas espirituales. Pero para que este sueño se realice es necesario que Félix sea capaz de ponerse a su altura.

Henriette tiene por momentos la sospecha de que se equivoca y de que no es posible su amor sublime con Félix. Lo comprenderá con horror al verse traicionada. Dos sentimientos se imponen entonces en ella:

1.-*El amor platónico es un engaño: debería haberse lanzado a la pasión. Descubre en Arabelle la mujer que es capaz de más sacrificio que el que ella ha hecho por su amor; Arabelle es capaz de romper todos los lazos para dar la felicidad a quien ama; ella podía dar todo a Félix, pero no la felicidad de sus hijos...*

2.-*El amor platónico es un cebo que le ha conducido a presumir de sus fuerzas espirituales. Ya no puede ni resignarse ni rebelarse y su muerte se situará, como dice Balzac, "au bord de l'abîme". La muerte es el único desenlace posible para esta tragedia secreta.*

Resumiendo, la vida privada de una mujer casada en el *Lys* se traduce en términos de vida espiritual. Todo acto de la vida privada está cargado de una significación moral que le trasciende; para ello es necesario que sea vivido, asumido plenamente. La tragedia espiritual de Mme. de Mortsauf nace del antagonismo radical que se establece entre una vida conyugal de la que ella reivindica todos los deberes y una vida amorosa, un descubrimiento del amor que le impone exigencias absolutas.

El *Lys*, como *novela del amor imposible*, guarda una cierta relación con las formas clásicas del amor: cortés, pastoral y

platónico, hasta el punto de realizar una *subversión de los mismos*.

El marco campestre, los personajes distinguidos, el amor virtuoso, las conversaciones elevadas, hacen pensar en una pastoral.

Como los caballeros medievales, Félix parte hacia la gran aventura de la sociedad en la que debe ocupar el primer puesto para honrar a su dama; pero sus pruebas son suaves y el triunfo rápido, demasiado preparado por otros, y el joven caballero sucumbe al primer combate. Falta lo esencial de la novela cortés: la dama da en el "Lys" su corazón, pero Félix sabe demasiado bien que no dará nada más.

Frente al amor platónico que produce placer discreto y refinado, en el *Lys* aparecen demasiados tormentos y sufrimientos que dejan al lector cierto sabor amargo.

La confession d'un enfant du siècle.

En la sociedad vacía de ideales que nace tras la caída del Imperio napoleónico, el amor era considerado, junto con la gloria

y la religión, "une illusion ancienne" (pág. 29). Nada parece estable; la búsqueda de lo ideal se convierte en una entelequia. Sin embargo, todavía nace alguna resistencia; toda *La confession* está imbuida de una idea central: la búsqueda del verdadero amor como única posibilidad de dar sentido a la existencia:

"Je ne concevais pas qu'on fût autre chose que d'aimer" (pág. 51).

Este es el reto de Octave: descubrir si existe el verdadero amor y, en caso positivo, cómo alcanzarlo. Su búsqueda le lleva en una doble dirección:

- 1) Desde la ingenua concepción de la fidelidad en el amor-sensual hasta el más bajo nivel de amor-erótico, el libertinaje, en el que la mujer es un mero cuerpo apto para el placer.
- 2) Desde el entusiasmo del amor-pasión (con Brigitte) hasta intuir la posibilidad del amor-virtud, a través de la amistad.

La primera dirección, la del amor-sensual, ha dejado en Octave una huella imborrable que influye en su futura concepción del amor a pesar de los continuos intentos por olvidar su pasado. El amor-pasión que Brigitte le despierta siempre aparecerá marcado por una voluptuosidad que le recuerda su vida de libertino y le

impide consolidar la nueva opción del amor que Brigitte le descubre ya en sus primeras entrevistas, la del amor-virtud.

¿Cómo puede surgir el amor-pasión en un ser que ha llevado la vida desenfrenada de Octave?

El amor fragua sin duda en él porque confluyen en ese momento unas condiciones especiales.

Tras la muerte de su padre, Octave lleva en el campo una vida regular, reflexiva, frente a una vida diluida en París. Ha aprendido a estar solo consigo mismo, a entrar en contacto con lo natural. De algún modo se ha reencontrado con sus raíces al regresar al hogar paterno. Se ha reconciliado también en parte con esa religiosidad que tan contradictoria llegó a parecerle (pág. 72).

Su encuentro con Brigitte encierra cierto misterio. El amor nace en Octave por una inocente admiración ante la caridad cristiana. De este modo, el sentimiento amoroso y el religioso aparecen ya unidos al principio de la relación. Ambos aparecen juntos en varios momentos a lo largo de la novela. Es el respeto por una "créature surhumaine" (pág. 148), una mujer próxima a Dios, respeto hacia la virtud.

Su relación va paso a paso estrechándose. En él crece la necesidad de *estar con ella*:

"Plus de trois mois s'étaient passés, durant lesquels je l'avais vue presque tous les jours" (pág. 155).

de penetrar en su intimidad, de incluirse en su órbita:

"Nous avions fait ensemble de longues promenades; j'étais initié dans les mystères de sa charité modeste" (pág. 155).

La comunicación íntima se establece progresivamente a través de miradas, del lenguaje, de gestos y actitudes:

"Le matin, la musique, la lecture; le soir, avec la tante, la partie de cartes au coin du feu (...) et toujours, en tout lieu, elle près de là, elle souriant, et sa présence remplissant mon coeur (...) C'est là que je m'enivrais d'elle jusqu'à en perdre la raison" (págs. 158-159).

Pero pronto la pasión de Octave desborda la "estime" y "l'amitié" que Brigitte le ofrece. Las tensiones se suceden hasta el triunfo del amor-pasión.

El amor-pasión adquiere en *La confession* un cariz especial. Su función por excelencia es la de liberar definitivamente a Octave del "mal du siècle", demostrándole que aún puede amar:

"Ah! misérable, est-ce que je vais ne pas pouvoir aimer?" (pág. 192).

Dos son los obstáculos principales a los que debe enfrentarse continuamente: la desconfianza y los celos (pág. 42).

La desconfianza (págs. 189-234): por anodina que fuera cualquier broma o mentira de Brigitte, desencadena en Octave una crisis; cree que todo es falso en la relación. Inconscientemente relaciona el presente con aquel primer engaño amoroso que tanto sufrimiento le costó. En cuanto sospecha que algo se le oculta, se transforma en el Octave brusco y taciturno de su primera juventud. Cada vez la relación entre ellos es menos sincera, hasta el punto de no reconocerse el uno al otro. (Escena de los disfraces de carnaval) (pág. 233).

Los celos por el pasado de Brigitte, hacia el joven Smith...

Esta tensión entre el amor y el desamor que dirige toda la acción conlleva en Octave un *terrible enfrentamiento consigo mismo* (Cap. VI, 5ª parte). Se culpabiliza del mal irreparable que

ha hecho a Brigitte, de haber roto "le lien qui pût nous unir" (pág. 292); "je n'ai pas su vous aimer!" (pág. 293); "Je suis né dans un siècle impie, et j'ai beaucoup à expier" (pág. 308).

Aunque la obra parece terminar en el fracaso total de una relación amorosa que apuntó en su momento hacia lo ideal, para un lector atento esta conclusión no es tan evidente. Diríase que Octave hace suya al fin la concepción de Smith del amor como "*un lien sacré devant Dieu*" (pág. 254) que perdura por siempre, a pesar de los múltiples errores cometidos. Así, el último capítulo del libro aparece impregnado de una poesía especial que da a la relación Brigitte-Octave una grandeza hasta ahora nunca alcanzada.

Este borrascoso camino hacia el amor ideal tiene una respuesta clara en *La confession: la generosidad crea vínculos eternos*, más allá de la presencia física, más allá del tiempo.

Si la **utopía** caracterizaba la concepción espacio-temporal de las novelas del grupo I, en este segundo grupo se impone el **realismo**. Stendhal, Balzac y Musset viven bien inmersos en su época y de ello dan testimonio sus obras. El tiempo histórico en el que la acción se sitúa no ofrece lugar a dudas; de uno u otro modo se alude a él en la narración.

Le Lys transcurre en 1814, *Eugénie* en 1819, *Le Rouge* y *La confession* en los años siguientes a la caída del Imperio Napoleónico y *Armance* en 1827. El ambiente político-social que acompaña o enmarca la acción constituye un interesante documento de la época: los salones de una aristocracia decadente en *Armance*, en *Le Rouge*, en *La confession* y en *Le lys*, los progresos de una burguesía naciente, sus luchas intestinas y su mediocridad en *Eugénie Grandet*.

Los personajes principales están profundamente influidos por la mentalidad reinante (Julien en *Le Rouge*, Octave en *Armance*), llegando incluso a quedar determinados por ella (Octave en *La confession*, Charles en *Eugénie Grandet*, Félix en *Le lys*).

Si la cronología es bien evidente, la topía concreta que ubica la acción de cada novela también es realista. En todas las novelas aparece la misma constante: la oposición París / Provincia. En *Armance* son los salones de París frente al espacio natural de Andilly; en *Le Rouge*, además de Besançon, de nuevo París y sus salones frente a Verrières y, sobre todo, a Vergy, espacio de lo ideal, de los sentimientos más elevados; en *Eugénie Grandet* el París lejano, tan sólo presente a través de Charles, frente a Saumur; en *Le Lys*, el mismo París corrompido de los salones que Félix visita frente a la puerta del valle del Indre; y en *La confession*, otra vez ese París opresor, cuna de la

hipocresía, del amor ficticio y efímero, frente al sosiego y la sencillez del campo.

Algunos espacios ensoñados surgen cuando la opresión llega a sus límites y se piensa en huir: la lejana Ginebra de *La confession*, en donde Octave y Brigitte piensan revitalizar su amor en decadencia; la Grecia de *Armance*, hacia donde Octave se embarca para liberarse definitivamente de su impotencia invencible.

Otros *contornos*, siendo reales -o quizá mejor, verosímiles- son *idealizados* y hasta *sacralizados*: la gruta y la prisión en *Le Rouge et le Noir*, transformados para Julien en ámbitos de vida interior. El pequeño jardín de Saumur, como expresión del amor de Eugénie y Charles; la casa paterna y la de Brigitte en el campo, como remansos de paz para el alma enferma de Octave; en *Le Lys*, Clochegourde en el valle del Indre, transformado casi en actante, siempre vivo y presente entre Henriette y Félix, en donde amor y contemplación van unidos...

Un aspecto curioso es la relevancia que el *viaje* tiene en las novelas que nos ocupan.

En Stendhal, el viaje refleja el distanciamiento interior entre los amantes. En *Armance* y en *Le Rouge et le Noir* hay una

correspondencia entre la búsqueda de la distancia psicológica y la distancia física; el viaje pone de manifiesto la agitación y turbación de los personajes (Julien volviendo desde París a Verrières, es un buen ejemplo). En Balzac los viajes también alejan interiormente a los actantes; Charles y Félix en París van olvidando la fidelidad prometida a sus amadas. Para A. de Musset, viajar es huir fuera del mundo opresor, como lo era para B. Constant en *Adolphe*.

Una cosa es comprobar el realismo de la topía y de la cronología y otra distinta es ver cómo viven los personajes su relación con esta doble coordenada y las repercusiones que ello tiene en el amor.

Los personajes de Stendhal tienen gran receptividad hacia el exterior; el contorno exterior influye en su psique, considerablemente en la de Octave y en la de Julien. El contorno humano propio de los salones de la nobleza condiciona con frecuencia el comportamiento de Octave, mientras que el contorno natural le permite ser él mismo, en especial los bosques; Julien es tremendamente sensible al espacio, pero, aunque le condicione en parte, nunca llega a impresionarle; actúa por contraste muchas veces (en el Seminario, en los salones del Marqués de la Mole...).

El amor sigue una evolución ascendente en los espacios abiertos en los que el condicionamiento es mínimo.

Balzac consigue la fusión casi total entre personaje y ambiente. En *Eugénie* la correlación entre personajes y espacio físico es plena: Charles es París; Grandet y Mme. Grandet, su casa; los Cruchot y los Des Grassins son Saumur... sólo Eugénie consigue por el amor escapar a este mimetismo.

En *Le Lys dans la vallée* el equilibrio entre tema y ambiente es perfecto. El mismo título de la obra habla de la fusión entre personajes y espacio: Mme. de Mortsauf = Lys de la vallée. Clochogourde es el paraíso del amor, de la comunicación; fuera de ahí es la decadencia, la incomprensión. Y, sin embargo, frente al Clarens de *La Nouvelle Héloïse*, Clochegourde es un infierno en donde el amor debe ocultarse; M. de Mortsauf en nada se parece a M. de Wolmar.

En *La confession d'un enfant du siècle* los personajes se alejan progresivamente de la influencia del contorno. Primero Octave huye de la corrupción que le absorbía en París; más tarde, él y Brigitte abandonan el lugar en donde nació su amor porque también allí la opinión de los otros empieza a envilecer la relación; al final del libro aparecen como dos amantes expulsados de la sociedad, sin espacio estable y, al margen del tiempo, ven escaparse su amor.

Curiosamente, las cinco novelas terminan anulando la coordenada espacio-temporal. Eugénie queda aislada en su casa, fijada en una eterna espera; Armance desaparece en un convento, mientras que Octave, al morir, sale definitivamente de la coordenada; así lo harán también Henriette, Mme. de Rênal y Julien. Brigitte y Octave aparecen en el último capítulo de la obra envueltos en una nebulosa hasta desaparecer de nuestra vista.

Parece que esta solución final al conflicto amoroso enlace con aquella idea predominante en el primer grupo de novelas que situaba a la felicidad fuera del espacio y del tiempo a través de la muerte.

N O T A S

1. Stendhal, *Armance*. París, Gallimard, 1975. Edition présentée, établie et anotée par Armand Hoog, págs. 45-47.
2. Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*. París, Eds. du Seuil, 1954.
3. Stendhal, *Lettre à Mérimée*, 23 déc. 1826.
4. Vid. WEBER, J.P., *Stendhal, les structures thématiques de l'oeuvre du destin*. París, 1969.
5. BOLL JOHANSEN, Hans. *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*. Suiza, Eds. du Grand Chêne, 1979, pág. 72.
6. BARDÈCHE, Maurice, *Stendhal romancier*. París, La Table Ronde, 1947, pág. 151.
7. FELMAN, Shushana, *La folie dans l'oeuvre de Stendhal*. París, Corti, 1971.
8. BOLL JOHANSEN, Hans. *op. cit.*
9. Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, 1817.
10. BLUM, Léon, cit. por Micheline LEVOWITZ-TREU, *L'amour et la mort chez Stendhal. Métamorphoses d'un apprentissage affectif*. Suiza, Eds. du Grand Chêne, 1978.
11. MARTINEAU, H. *Le coeur de Stendhal*, cap. XVII, cit. por Christine KLEIN y Paul LIDSKY, *Le rouge et le noir, Stendhal*. París, Hatier, col. Profil d'une oeuvre, 1971.
12. BARDECHE, Maurice, *op. cit.*, pág. 200.
13. *Ibidem*, pág. 203.
14. *Ibidem*, pág. 205.
15. BOLL JOHANSEN, Hans, *op. cit.*, págs. 83 y 87.
16. GERLACH-NIELSEN, Merete, *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. París, Kobenhaun, 1965, pág. 51.
17. BARDÈCHE, Maurice, *op. cit.*, págs. 209-210.

18. BOLL Johansen, H., *op. cit.*, pág. 167.
19. MARTINEAU, H. *op. cit.*
20. BOREL, Jacques, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*. París, José Corti, 1961, pág. 37.
21. *Ibidem*, pág. 40.
22. *Ibidem*, pág. 124.
23. MILHAUD, Gérard, "Psychopathologie de Musset", in *Europe*, revue littéraire mensuelle. Nov.-Déc. 1977, *Alfred de Musset*, pág. 5.
24. *Ibidem*, pág. 6.
25. *Ibidem*, pág. 8.
26. La Marquesa de la Carte, quizá (?).
27. El dolor que Musset siente con esta pérdida es muy profundo. Además, debe ocuparse de la vida material de la familia; decide probar otra vez con la literatura.
28. Cit. por Maurice ALLEN, "Introduction" a *La confession d'un enfant du siècle*. París, Eds. Garnier-Frères, 1960, pág. XV.
29. *Correspondance*, II, pág. 139. Sharpe, Paris, 23-mars-1828, cit. por Shushana FELMAN: *La folie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. París, Corti, 1971, pág. 169.
30. *Ibidem*, pág. 174.
31. BOLL JOHANSEN, Hans. *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*. Suiza, Eds. du Grand Chêne, 1979, pág. 223.
32. *Ibidem*, pág. 121.
33. *Ibidem*, pág. 67.
34. MICHEL, Arlette, *Le mariage et l'amour dans l'oeuvre romanesque d'Honoré de Balzac*, t. II. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 23 mai 1975.

ABRIR CONTINUACIÓN CAP. III





ABRIR CAPÍTULO III

III.3. ANALISIS DEL TERCER GRUPO DE NOVELAS.

III.3.1. *L'EDUCATION SENTIMENTALE* (1^{ère})
(Gustave Flaubert, 1845)

Texto utilizado:

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*. Première version.
Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

III.3.1.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Vida y obra de Flaubert aparecen marcadas por dos pulsiones básicas (analizadas con más detalle al estudiar su novela *Madame Bovary*). Estas dos pulsiones son: la obsesión por la escritura y el recuerdo permanente de su primer amor.

El amor de Flaubert por Elisa Schlésinger, a la que conoció en su adolescencia, permaneció en silencio largo tiempo, manteniendo ambos una actitud de reserva escrupulosamente observada. Fue un período de separación voluntaria de casi veinte años, durante el cual sólo ocasionales manifestaciones de amistad recubrieron una secreta, ardiente y duradera pasión. Es lógico que en un artista un sueño tan profundamente arraigado desemboque necesariamente en una obra.

La primera *Education sentimentale* fue escrita en varios momentos de desigual duración e intensidad entre febrero de 1843 y enero de 1845. Entre ambas fechas sobrevino el accidente de enero de 1844 cerca de Pont-l'Évêque. (Flaubert conducía un *cabriolet* y de pronto cayó al suelo como golpeado por un ataque de apoplejía). Este acontecimiento fue para Flaubert como un símbolo de su nueva condición de "écrivain grand malade". Ignoramos aún cuál pudo ser su función en el giro dado a la obra que invierte la disimetría inicial entre Jules y Henry, pero

parece que lo esencial de la novela fue redactado entre mayo de 1844 y enero de 1845.

La vida de Flaubert en esta época (1843-1845) es un ejemplo de la monotonía externa característica en la que muchas veces se desarrolla la creación de una obra de arte. Tan sólo algún pequeño viaje a París para ver a su hermana Caroline, una breve estancia de ésta en Croisset, varias visitas de George Sand... Flaubert se siente bien:

"Je n'ai jamais passé des années meilleures que les deux qui viennent de s'écouler",

escribe en 1845, precisando que se ocupa exclusivamente de literatura y de historia.

Las fuentes biográficas de la obra son conocidas: historia de "un" joven. *Henry* es Flaubert y *Jules* es Flaubert. Henry es también Maxime Du Camp, el hombre de pluma fácil, pronto al compromiso; es también Ernest Chevalier, el amigo de infancia que acudió a París para estudiar Derecho, el destinatario de las cartas sentimentales del joven Gustave confinado en Rouen. Emilie es Elisa Schlésinger, la bien amada inaccesible y eterna que Flaubert conoció a sus 15 años, pero también es Eulalie Foucaud de Langlade, quien reveló al joven Flaubert el valor del placer:

"J'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai combiné"¹,

dice Flaubert sobre *L'éducation sentimentale* de 1845; Lucinda, la virgen prostituida, "cette mélodie devenue femme"² es Elisa-Maria-Caroline, hermana de Flaubert. Todas las mujeres son la misma; como dirá Flaubert en su *Novembre*³:

"Le type dont presque tous les hommes sont en quête, n'est peut-être que le souvenir d'un amour conçu dans le ciel ou dès les premiers jours de la vie; nous sommes en quête de tout ce qui s'y rapporte, la seconde femme qui vous plaît ressemble toujours à la première".

Con esta obra, Flaubert deja de ser un "poeta", un poeta que se expresaba en prosa, pero con los temas habituales de los poetas de su tiempo; por primera vez se convierte en "novelista", es decir "un artisan littéraire" que se adapta a algunas técnicas y a algunos modelos contemporáneos⁴ para tratar el viejo tema de la "iniciación" del joven al amor. Por primera vez Flaubert deja de ser autor de confesiones autobiográficas y crea unos personajes que se oponen entre sí; por fin olvida el trasfondo monocromo, sentimental y filosófico, que acompañaba siempre su confesión, e inventa un *medio* en el que los personajes se desenvuelven; y, en lugar de limitar su relato a un solo encuentro o a una sola experiencia, imagina una *acción* que carece aún de verdadero desenlace pero que es ya un centro de interés.

III.3.1.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

Según los críticos,

"le livre est mal bâti parce que les matériaux sont mal triés et mal distribués"⁵.

La primera *Education sentimentale* es la historia de dos jóvenes, Henry Gosselin y Jules (sin patrónimo), nacidos en la misma ciudad de provincia; ambos comparten idénticos sueños de amor y gloria, pero para su realización emprenden vías diferentes.

Henry va a París a estudiar Derecho, pero en la pensión burguesa que sus padres le han buscado se enamora de la mujer del propietario y huye con ella a América. Desengañado e incapaz de ganarse la vida, regresa a Francia y sigue los consejos paternos; hará una bella carrera, un buen matrimonio y obtendrá la estima de todos. Jules, por el contrario, permanece confinado en su provincia como empleado en la Administración; su primer amor y sus ilusiones teatrales perecen. Su pena se transforma con los años en renuncia fecunda: como no espera nada de la vida, emplea todas sus energías en pulir sus facultades, con la esperanza de crear un día la obra ideal.

La novela se construye sobre la oposición entre dos evoluciones. Mientras dura la intriga entre Henry y Emilie Rénaud, Jules permanece desdibujado pero, cuando el amor de los primeros decae

y la narración parece concluir, Jules pasa a un primer plano sin que ningún acontecimiento tenga lugar. El libro termina con la puerta abierta a la esperanza.

La *síntesis* operada por Flaubert aparece plasmada en el momento en que se cruzan las cartas de Jules y Henry. Henry le cuenta a Jules cómo "il a possédé" a Emilie y, justo cuando cierra el sobre, recibe la carta de su amigo en la que le cuenta cómo ha perdido a Lucinde.

Según el mismo Flaubert, el libro es flojo porque

"les causes sont montrées, les résultats aussi, mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voilà le vice du livre"⁶.

Son frecuentes las transiciones psicológicas transcritas en sensaciones e imágenes, las modificaciones casi imperceptibles; ej.: en el viaje a América, el hastío de los amantes es seguido paso a paso.

Algunas "mise en abîme" contribuyen a destacar la unidad de la obra en relación con el título: *Education sentimentale*. Así sucede con el negro que Henry y Emilie conocen en el barco durante su viaje a América. En este episodio aparece inserto el título de la novela: "Celui-là avait fait son éducation sentimentale" (pág. 213).

Fonyi⁷ interpreta esta anécdota con respecto al conjunto del libro, destacando algunos puntos en común:

- 1.-La independencia incondicional de la autoridad que priva al individuo de su existencia personal (Henry y Jules ante sus padres).
- 2.-Integración en un orden conforme a una ley (vida regular de Henry en la pensión de París; trabajo de Jules en una administración de provincia).
- 3.-Período de deseos anárquicos y difusos, estado de "suspension rêveuse" (pág. 66).
- 4.-Amor: Hallazgo del ser amado (Emilie, Lucinde), como fuente y centro de "desorden". Descubrimiento del vacío de Henry y Jules.
- 5.-Destrucción del ser amado y de sí mismo (olvido de Emilie por Henry; ruptura de Jules con su pasado).

Hay tres desenlaces posibles:

- 1.-Seguir la ley. Es lo que hace Henry.
- 2.-Convertirse en una masa inerte que se descompone.
- 3.-Irse hacia horizontes más amplios, hacia una patria ideal, y crear. Es la respuesta de Jules.

III.3.1.2.1. Los personajes antes del amor.

Por primera vez Flaubert pone en escena personajes que se oponen por sus temperamentos, sus gustos y sus vidas en lugar de la confesión que es por antonomasia un retrato del autor. Sus personajes se distribuyen en parejas:

Henry	-	Jules
Emilie	-	Lucinde;

frente a ellos, los dos portugueses:

Alvarès y Mendès,

y sus relaciones en triángulos:

Henry	-	Emilie	-	M. Renaud
Jules	-	Lucinde	-	Bernardi.

Los críticos⁸ han querido ver en Henry y Jules dos autorretratos de Flaubert, destacando y oponiendo dos aspectos bien diferentes de su personalidad. Henry es el amante triunfador, adorado, con el que Flaubert soñaba quizá y que consiguió efectivamente ser durante un momento. Jules es un Flaubert más secreto, más romántico, más introvertido, tal como era en realidad. Al principio de la novela parece que Flaubert se identifica con Henry y olvida a Jules; al final de la obra, por el contrario, Jules pasa al primer plano y Henry es representado

como un mediocre. ¿Podemos juzgar este cambio como el resultado de la evolución de Flaubert durante los dos años que empleó en la redacción de la novela?

Analicemos con más detalle a los dos actantes masculinos antes de iniciarse en el amor:

Henry:

"Un coeur de dix-huit ans et un diplôme de bachelier ès Lettres" (pág. 51).

Psicológicamente es más reflexivo que activo:

"il s'assit dans un fauteuil et se prit à réfléchir au lieu de déboucher ses malles..." (pág. 51).

Con tendencia a la ensoñación, a la vida tranquila, a la nostalgia:

"... souhaitait vivre (...) dans quelque petit village ignoré, assis au revers d'un coteau, à l'ombre des chênes, pour y exister et y mourir plus inconnu que le plus humble des mortels" (pág. 54).

Este ser solitario (pág. 64) que permanece trabajando en casa mientras los jóvenes de su edad se divierten (pág. 65) va poco a poco cambiando; las ilusiones, que la carta de Jules le recuerda y que siempre le entusiasmaron, le parecen "vieilles",

"puériles", "des maladies de province" (pág. 59); hasta el punto en que sólo le interesan "ses illusions propres et ses misères personnelles" (pág. 59). A partir de aquí, el ser único, que constituía con su amigo Jules, se bifurca irremediablemente.

Jules, bastante desdibujado durante la primera parte de la novela, sigue encarnando los sueños comunes; en sus cartas a Henry insiste en la vida en común, se lamenta de la monotonía de su existencia y cultiva todo tipo de sentimientos románticos y nostálgicos (pág. 82).

La concepción que cada uno tiene de la mujer ideal, bien distinta, simboliza lo que serán sus amores; representan una doble concepción del amor. Henry prefiere "une femme pleine de voluptés"; Jules sueña con "l'être charmant, vapoureux, lumineux (...) rien qu'une âme (...) une mélodie devenue femme" (pág. 81).

Emilie y *Lucinde* son presentadas en función del tipo de amor que despiertan en ellos.

III.3.1.2.2. Dinámica del amor.

Seguiremos dos líneas separadas por motivos prácticos; la evolución del amor en *Henry* y, posteriormente, en *Jules*.

Henry.

Nacimiento del amor:

El Henry solitario descubre paso a paso a Emilie Renaud, la mujer del propietario de la pensión burguesa en que se aloja.

Primero son los pasos y los movimientos de Mme. Renaud bajo su habitación los que despiertan en él "une espèce de suspension rêveuse" (pág. 66). Luego, durante la primera entrevista a solas: "elle entra dans sa chambre" (pág. 66), ambos se descubren:

Ella se fija en "les cheveux et le haut de son front" [de Henry] (pág. 67).

El mira su *mano*:

"Une main un peu grasse peut-être, et trop courte aussi, mais lente dans ses mouvements, garnie de fossettes au bas des doigts, chaude et potelée, rose, molle, onctueuse et douce, aristocratique, une main sensuelle" (pág. 67).

Ambos se confiesan sus tendencias a la ensoñación (pág. 68) y su preferencia por la soledad. Concluyen siendo "un peu amis" (pág. 69).

Más tarde, Henry piensa en sus ojos (pág. 71), en su tono "caressant", "affectueux", "mélancolique" (págs. 72-73)... Es el nacimiento de los cuerpos (el propio y el del otro) al descubrir el amor.

Todo en ellos se convierte en atracción:

"Mme. Renaud admira l'imagination d'Henry, qui fut séduit par son âme" (pág. 78).

Henry se enamora poco a poco; encuentra olvidada sobre la chimenea "la clef" de Mme. Renaud (pág. 79)... y sueña

"qu'il se promenait avec elle sous une grande avenue de tilleuls, qu'ils se tenaient les bras entrelacés et que sa poitrine se rompait" (pág. 79).

Aparece un claro contraste entre estos sueños llenos de pureza y los sueños eróticos de los dos portugueses compañeros de pensión, Alvarès y Mendès (pág. 79).

-> Carta de Jules (pág. 83): Henry se emociona, pues ese día se aburría (!!).

BISAGRA: Entrevista Henry-Morel, un amigo de sus padres...

Henry por contraste con la visión del amor de Morel, descubre la naturaleza de su sentimiento:

1.-Henry nunca había amado a una mujer, pero estaba predispuesto:

"Henry espérait, il attendait, il rêvait, il souhaitait (...) époque d'illusions, où l'amour bourgeoise dans l'âme" (pág. 88).

2.-Henry empieza a interrogarse sobre sus sentimientos hacia Mme. Renaud:

"il se demanda dans la conscience s'il l'aimait réellement" (pág. 91).

Reconoce en él síntomas de amor:

"son coeur n'était pas calme (...) Une force toute nouvelle lui coulait dans les membres avec le sang (...) cette lassitude mêlée d'un doux vertige (...) Il ne travaillait plus, tout l'ennuyait, et cependant un bonheur naissant ouvrait ses ailes dans son âme" (págs. 91-92).

3.-Descubre que la ama y vive esperando los momentos en que podrá verla (pág. 92).

Etapa de amor-virtud.

- Paseos juntos por el jardín (pág. 93).
- Intercambios de libros y poesías (pág. 93).
- Ensoñaciones románticas comunes (naturaleza, duelos...) (pág. 93).
- Entrevistas a solas cada domingo en la habitación de Henry "à l'heure la plus mélancolique de la journée" (pág. 94).

Viven plenamente sus sentimientos sin llegar a confesarse el amor:

"Heureux tous deux (...) s'avancant dans cette béatitude comme en un chemin facile, inondé de clartés divines, parfumé de chaudes brises..." (pág. 95).

Entre el amor-pasión y el amor-virtud.

Aparecen las primeras atracciones corporales (pág. 96).

BISAGRA: *Primera cita en las Tuileries* (pág. 96). ella no acude: desolación de Henry: "est-ce qu'elle me tromperait déjà?" (pág. 97).

Entrevista en la habitación de Henry: *se confiesan mutuamente su amor* (págs. 99-100).

Felicidad de Henry (pág. 103). Nuevos deseos carnales en él; ella le aconseja "comme un enfant":

"Sois prudent, enfant, observe-toi; il faudra nous cacher au monde (...) réunis par le coeur au milieu de tous ces gens égoïstes ou stupides" (pág. 103).

Etapas de amor-virtud:

"Ils étaient heureux de se dire qu'ils l'étaient, heureux de se regarder longuement, de vivre côte à côte, de s'aimer en secret, de s'écrire, de se rêver" (pág. 106).

"Un chaste et pur amour; à quoi bon ces liens de la chair où se prennent les natures viles?" (pág. 107).

"Elle m'aime de l'amour des anges" (pág. 107).

BISAGRA: BAILE: Distancia entre ellos.

- Mme. Renaud se aleja de Henry; todo ha sido "un enfantillage", pues ella "connaissait ses devoirs" (pág. 117).
- Henry la ve como una diosa digna (pág. 120) que despierta en él el deseo:

"Il la convoitait dans son âme, coupant sa robe de bas en haut, et se la figurant nue" (pág. 122).

- Henry se siente ridículo:
 - . No sabe bailar.
 - . La fatalidad le persigue: Mme. Renaud "le tourmenta, le déchira" (pág. 130).
 - . Y Jules está lejos.

BISAGRA: Vacaciones de Semana Santa (pág. 140)

Ambos amigos idealizan el amor:

- Henry dice que él "ne voulait pas d'un amour charnel" (pág. 141).
- Jules ve a Lucinde "dégagée de toute la matérialité de la vie" (pág. 143).

Amor-pasión

De pronto, al regresar a París, Mme. Emilie se da a Henry (pág. 149):

"Hier soir elle est venue dans ma chambre (...) Je l'ai eue, enfin! (...) Un délire de volupté" (pág. 151).

Es la cumbre del amor-pasión.

Citas y entrevistas se suceden... Pasan un día solos en Saint-Germain (pág. 161)... Intercambian mechones de cabello, anillos, retratos en miniatura. Ante los demás muestran "une sorte d'amitié intellectuelle" que les hace sentirse bien juntos (pág. 162). Juegan con los sentimientos del marido: "Ils goûtèrent toutes les joies de l'adultère" (pág. 169). Incluso, Henry descubre una intimidad más allá de la atracción sensual; ante Morel:

"Je ne vous parle pas des voluptés matérielles, celles-là ne sont rien, mais c'est cette intimité complète, qui vous unit plus étroitement encore, c'est cette ardente sympathie, qui vous remplit le coeur et vous grandit si bien qu'on n'a plus ni haine ni désir" (pág. 173).

Henry es feliz; mientras, Jules se desespera ante el fracaso de su amor (pág. 157).

BISAGRA. Vacaciones de verano (pág. 179). Dos meses de ausencia.

Decadencia del amor.

- Nacen las primeras dudas sobre el amor:

"Leur passion, longtemps fermentée, commençait à s'aigrir comme les vieux vins" (pág. 182).

Emilie se hace autoritaria y Henry se siente dominado por ella; hace de madre, de padre, de amigo (pág. 182); controla todos sus actos y movimientos. Se hace celosa y Henry también (confidencias mutuas sobre sus amores anteriores):

"Une vague angoisse les tourmentait dans leur bonheur" (pág. 187).

Viaje a América (cap. XXII) para vivir su amor en libertad.

Henry se prometía proteger y amar más a Emilie (pág. 211), pero, en realidad, Emilie se muestra siempre fuerte y Henry, débil.

"Elle lui apparaissait consolante, fortifiante, la source de toute félicité, le principe de la vie (...) la plaça dans le sein de Dieu et se mit à l'adorer" (pág. 216).

"Il se reconnut débile et impuissant à toutes les belles choses de la vie; à la médiocrité de sa position matérielle vint se joindre la misère de son âme (...) il entrevoyait un avenir prochain de dégradation complète (...) Il doutait de lui et de tout ce qu'il avait aimé" (pág. 240).

Es la *decadencia de su amor*: "un abîme entre eux" (pág. 243).

Henry cree perder su personalidad por ella: "ensorcellement", "faiblesse", "angoisses". Ella no se queja: "Toujours calme, sereine et souriante" (pág. 241), se ocupa de todos los asuntos de la casa con "un abandon complet de tout ce qui n'était pas son

amant, un oubli profond de Dieu et des hommes, un exclusivisme complet" (pág. 242).

BISAGRAS: Cartas:

- Los padres de Henry les acusan de "romantiques" (pág. 231); Henry responde culpando de todo a "la fatalité" (pág. 237).
 - Jules describe a Henry su penosa situación; la indiferencia de Emilie hace comprender de pronto a Henry toda su "*étroitesse d'esprit et de sentiment*" (pág. 248).
- > Todo terminó para Henry:

"Il se résigna à la perte de sa belle passion évanouie" (pág. 244).

Empieza para él otra época de su vida: *periodo de tranquilla "amitié et habitude"* (pág. 250).

Llevan una "existence bourgeoise" (pág. 251):

"La régularité du plaisir et la satisfaction du besoin physique remplacèrent la fièvre de l'amour (...) Henry vivait presque heureux, et les jours s'écoulaient pour lui dans une monotonie pacifique" (págs. 250-251).

Tras 18 meses de ausencia, *ambos desean regresar a Francia* (pág. 252). Ante la novedad:

"L'amour assoupi se réveilla tout à coup devant le bonheur qui réapparaissait pour eux dans un avenir infaillible" (pág. 252).

La acción también es relanzada; los lugares se agolpan; los acontecimientos se precipitan (págs. 254 y ss.).

Al regreso, el amor muere.

Henry se deja fácilmente convencer por Morel y su familia para que abandone su relación con Mme. Renaud -> *Dos años en Aix* hacen que la relación se enfríe en el aburrimiento:

"Les mêmes tendresses (...), les mêmes exclamations" (pág. 254).

Henry comienza a "aller dans le monde" (pág. 255) y Mme. Renaud regresa bajo el techo conyugal (pág. 255).

Henry vuelve de Aix transformado: "fort instruit et très expérimenté" (pág. 297), admirado por todos... "d'une élégance exquise"; con múltiples experiencias amorosas:

- Une dévote -> "pasión casi mística",
- Une danseuse -> pasión alegre,
- Une bas-bleue -> pasión literaria.

"Il les avait aimées réellement chacune l'une après l'autre" (pág. 298).

Siempre seguía la misma evolución en sus relaciones amorosas:

- 1) Estudiaba el carácter de cada mujer y seguía sus "penchants".
- 2) Cuando la mujer le amaba más, volvía a ser él mismo.
- 3) Poco a poco, la pasión decaía y pronto las abandonaba.

Su filosofía del amor se resume así:

"Il passait sans difficulté d'une opinion à une autre (...) de la brune à la blonde (...). Il ne croyait pas trop à la vérité de l'amour, à l'infaillibilité de la raison, à la vertu des femmes et à la probité des hommes, et cependant il pensait que son amour était profond (...) Il n'avait pas de grands espoirs, de sorte qu'il n'éprouvait jamais de grandes déceptions" (pág. 302).

"(...) Sérieux en toutes choses, il s'identifiait aux circonstances; à demi conduit par elles, il savait en profiter (...) Il ne comprenait pas les gens qui meurent d'amour" (págs. 302-303).

Su ambición aumenta; abandona el estudio de las artes... y se vuelca *por completo en la vida práctica*.

Jules.

Entretanto, ¿cuál ha sido la evolución de *Jules*?

Para Jules, la búsqueda del arte y del amor siempre van unidas.

"Quelle capricieuse rêverie mêlée d'art et d'amour" (pág. 109).

El arte aparece concretado al principio de la novela en la posibilidad de representar su obra *Le Chevalier de Calatrava*; el amor se encarna para él en *Lucinde*.

Lucinde es para él la musa inspiradora, la pureza angélica que le transmite el entusiasmo por la vida:

"Ses grands yeux aux paupières baissées et son front pensif!" (pág. 111).

"Elle inspire une étrange envie d'être riche, riche pour elle (...) c'est avec elle qu'on voudrait se sentir monter vers les étoiles, vers la lumière, vers l'éternelle extase" (pág. 111).

"Il me tombait du ciel une confiance radieuse, une joie de vivre que je n'avais jamais eue" (pág. 114).

"de suite on se sentait disposé à l'adorer, à mourir pour elle" (pág. 137).

"respect, contemplation ou terreur? l'aimait-il?" (pág. 138).

El carácter de Jules va a determinar su amor; su irrealdad le conduce a establecer con Lucinde una relación que poco tiene que ver con la que es en realidad. La ingenuidad, su defecto capital, le engaña:

"Un enfant crédule et sans défiance. Aimant à aimer, voulant rêver de beaux rêves, facile à l'enthousiasme (...) Nature nerveuse et féminine (...) La force d'expression que le ciel lui avait donnée augmentait l'intensité de ses joies ou de ses douleurs" (pág. 139).

"Il ne savait bien distinguer ce qui est de ce qui devrait être (...) il attendait sans cesse je ne sais quoi qui n'arrivait jamais" (pág. 139).

Pronto imagina su vida futura: vivir con Lucinde fuera de su ciudad natal; ella actuando, él componiendo obras teatrales; serían ricos, viajarían:

"J'aurai une vie d'amour et de poésie, une vie d'artiste" (pág. 142).

Pero su bello sueño se viene abajo: descubre el engaño de Lucinde, amante del director de la *troupe* de teatro, Bernardi. Todo su universo se derrumba:

"Ah! quel mensonge que la vie! quelle amertume rien que d'y songer! (...) Je n'ai plus ni espérance, ni projet, ni force, ni volonté" (pág. 156).

Jules llega al "désespoir réfléchi" (pág. 174). Se sumerge en la lectura de obras románticas, René, Werther, Byron... En él brotan sucesivamente todos los sentimientos románticos. Primero piensa en el suicidio, luego se deja llevar por el "ennui", por la pereza; todo le deja indiferente (pág. 177). Sus ideas de antaño, los amores de su amigo Henry, le parecen ahora ingenuos. Decide aprender hebreo... Recorre con su imaginación todas las pasiones a lo largo de la Historia: saber, acción, riquezas,

mujeres. Y se resigna a una soledad completa, a "vivre pour lui seul" (pág. 188):

"Il se retirait petit à petit du concret, du limité, du fini, pour demeurer dans l'abstrait, dans l'éternel, dans le beau (...) il avait renoncé pour toujours à la possession de tout ce qui se gagne et s'achète dans le monde, plaisirs, honneurs, argent, joies de l'amour, triomphes de l'ambition..." (págs. 194 y 196).

- El episodio del perro (cap. XXVI) simboliza la ruptura definitiva con lo patético, con toda expansión romántica (pág. 273). A partir de ese momento:

"Il s'éprit d'un immense amour pour ces quelques hommes au-dessus des plus grands, plus forts que les plus forts, chez lesquels l'infini s'est miré comme se mire le ciel dans la mer" (pág. 282).

- El reencuentro con Bernardi representa la ruptura con los últimos vínculos del "tendre et douloureux amour de sa jeunesse" (pág. 197).

Aunque durante algún tiempo frecuenta la sociedad, cada vez se repliega más en su mundo; sólo le interesa el Arte:

"Il porta dans les arts l'habitude qu'il avait contractée dans l'étude du monde et insensiblement dans l'analyse de lui-même..." (pág. 285).

Realiza el *descubrimiento de lo sublime*:

"Alors il songea que tout ce qui lui paraissait si misérable autrefois pouvait bien avoir sa beauté et son harmonie; en le synthétisant et en le ramenant à des principes absolus, il aperçut une symétrie miraculeuse (...) et le monde entier lui apparut reproduisant l'infini et reflétant la face de Dieu" (pág. 265).

El momento más interesante de la obra es quizá el encuentro *final Henry-Jules*, ya que concreta el enfrentamiento profundo de dos sentidos de la vida bien distintos; de dos soluciones opuestas a la existencia.

Ambos realizan juntos un viaje a Italia; las diferencias se ponen de manifiesto en todo, desde sus diferencias sociales (Henry vive en Rue de Rivoli y Jules en Rue Saint-Jacques), hasta sus concepciones más profundas:

- Ambos son escépticos ante la vida, pero Henry es más "naïf et actif" (pág. 309), mientras Jules es "plus radical et plus raisonné".
- En cuanto al amor; Henry ama a todas las mujeres en la práctica (pág. 309); Jules amaba demasiado a la mujer como para adorar a las mujeres (pág. 314).
- En las *relaciones humanas*; Henry amaba a la humanidad pero no se fiaba de nadie; Jules despreciaba a la humanidad pero se fiaba de los hombres.
- Ante el arte, Henry busca "des sensations ou des simples amusements d'esprit" (pág. 312); Jules "y puisait des émotions d'intelligence et y cherchait le rayonnement de cette Beauté rêvée qu'il sentait en lui-même" (pág. 312).

Lo que ahora son es el resultado de su pasado (pág. 314). En sus primeros amores estaba ya contenida su relación futura.

El primer amor de Henry le hizo "goûter les délices des autres et tous les tourments" (pág. 315). Primero fue amado y se dejó llevar por el amor; quiso aumentarlo y aumentó su dolor. Asistió a la decadencia de una pasión que él había creído eterna... Otras relaciones se sucedieron y conservó del amor la capacidad de sentir placer.

Jules, desde el principio vio contrariado su amor; amó y fue engañado. Amor y vocación quedaron en él frustrados a la vez y envueltos en poesía.

Son dos posibilidades de respuesta ante la vida:

Henry es "l'homme [qui] s'absorbe dans la société, en prend les idées et les passions, et disparaît dans la couleur commune" (pág. 291).

Jules "se replie sur lui-même, et rien n'en sort plus (...) Il vit seul, rêve seul, souffre seul (...) son âme est comme une constellation égarée que le hasard pousserait dans l'espace" (pág. 291).

Para Henry, "l'avenir est à lui" (pág. 318).

Para Jules, "la vie est obscure (...) mais elle resplendit à l'intérieur de clartés magiques (...)" (pág. 319).

Y en lo concreto:

- Henry se casa con la sobrina de un ministro y pronto será diputado (pág. 328).
- Jules viaja a Oriente (pág. 328).

Cada personaje de la novela sigue su destino en función de lo que desde siempre había sido (págs. 326-328):

"Ce qu'ils sont maintenant, ce qu'ils font, ce qu'ils rêvent est le résultat de ce qu'ils ont été, de ce qu'ils ont fait, de ce qu'ils ont rêvé. Chaque jour de la vie d'un homme est comme une chaîne, l'un se rattache à l'autre, le suivant à celui qui vient après, tous sont utiles et soudés ensemble" (pág. 314).

III.3.1.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Los actantes existen en esta novela únicamente en función del amor que viven; de ninguna manera hubiéramos podido pensar en Henry sin conocer su relación con Mme. Renaud ni comprender a Jules sin Lucinde. La acción existe porque los personajes evolucionan en el amor.

Evitaremos repetir el análisis de los personajes que ya abordamos al estudiar la anecdótica del texto, ya que en aquel momento seguimos casi exclusivamente su comportamiento desde la mentalidad que les confería su particular concepción del amor.

Destacamos tan sólo la distinta, incluso opuesta, evolución que sigue el amor en cada personaje; mientras Henry va del amor-virtud al amor-pasión (con Emilie) y luego al amor-sensual con las sucesivas mujeres que trata, Jules supera el amor-virtud, que él vivió de modo ensoñado, para intuir un amor eterno más allá de este mundo material:

"En voulant écrire sa tristesse, elle s'en est allée; de son coeur elle a débordé sur la nature, et elle est devenue plus générale, plus universelle et plus douce" (pág. 316).

Su búsqueda de la verdad y de la belleza le libera de los condicionamientos del mundo sensible y le alza a otro superior.

En cuanto a los personajes femeninos, Emilie y Lucinde, no podemos hablar de evolución en el amor, porque nada sabemos de su interioridad. Sólo contamos con sus actos: Emilie se deja llevar por el amor-pasión y parece aceptar la rutina que se impone a la larga en su relación con Henry; ignoramos sus sentimientos cuando la relación entre ambos termina. De Lucile todavía sabemos menos; parece que nunca sintió nada por Jules, que tan sólo fue una fantasía de la necesidad de amor-puro del Jules-Romántico.

Los demás personajes que constituyen el contorno humano de los actantes son descritos minuciosamente por Flaubert; dedica páginas y páginas a describir y a narrar sus vidas sin que parezcan tener una incidencia directa en el avance de la narración propiamente dicha. Su función es de conjunto; constituyen ese mundo mediocre, en donde todo, incluso el amor, carece de horizontes. El amigo Morel, pragmático e incluso cínico en sus ideas sobre el amor; M. Renaud, el marido interesado sólo por el buen orden burgués, indiferente ante los sentimientos de su mujer (pág. 324); los jóvenes portugueses Alvarès y Mendès centrados en sus mediocres conquistas; la misma Catherine -cocinera y amante de M. Renaud... Flaubert no puede olvidar a ninguno y consagra las últimas páginas de la novela a informarnos sobre sus destinos, dejando en nuestra alma un peculiar sentimiento de lo efímero.

Resumiendo, ambas biografías, la de Jules y la de Henry, constituyen dos secuencias de la misma historia. Ambos son un solo ser. Si Flaubert ha elegido dos personajes es probablemente para insistir en la doble alternativa del individuo cuando, tras descubrir el vacío interior original, corre el riesgo de estancarse. O bien puede ponerse bajo la protección de la ley social y temporal, o bien puede superar la situación descubriendo el sentido de lo infinito, la ley artística y eterna.

III.3.1.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Las precisiones temporales no preocupan demasiado a Flaubert; así, durante las primeras entrevistas de Henry con Emilie tan pronto se dice que es "janvier" (pág. 66) como, algunos días después, es ya "décembre" (pág. 72)...

Abundan los datos aislados para situar de vez en cuando la acción en el tiempo:

"C'est bientôt le jour de l'an" (pág. 23).

La función del tiempo parece ser en la obra la de destacar los efectos que su paso produce en la psicología amorosa de los personajes. Observamos que antes de cada cambio en sus relaciones hay un período previo de separación o de ausencia: las vacaciones de Pascua preparan el paso al amor-pasión; tras ellas, Emilie se da a Henry, sin que él hubiera pensado en esta súbita decisión. Las vacaciones de verano marcan el comienzo de la decadencia del amor; tras dos meses de separación, entre ellos surgen las dudas, los celos, se ponen de manifiesto los defectos de cada uno hasta ahora casi insospechados: debilidad de carácter de Henry, autoritarismo de Emilie. El tiempo que pasan en América va lentamente simbolizando la erosión del amor. La ausencia de dos años de Henry en Aix, marca el fin definitivo de la pasión.

En el caso de Jules, el tiempo no existe. Todo transcurre siguiendo un ritmo interior. A la primera etapa de aburrimiento y de ensoñaciones sucede el breve período de entusiasmo por el amor y el arte; luego, entra en una fase de desencanto que va superando al descubrir algo más allá de sí mismo, cuando va centrándose en la búsqueda de la Belleza, de lo Ideal... poco importa el tiempo que pasa en cada etapa; parece que su dinámica trasciende la coordenada temporal, así como la espacial.

Igual sucede con el **espacio**. Tan sólo dos grandes lugares parecen destacar por su significación en la evolución del amor: *París* y *América*. París es, al igual que Aix o la provincia francesa, el ámbito de la norma establecida; América parecía en un primer momento el ámbito de la libertad para el sentimiento y, en realidad, es un ámbito de opresión en el que la decadencia es inevitable. Henry pertenece al espacio de lo establecido socialmente; cuando sale de este espacio, decae. Sin embargo, Jules, siempre recluido en su provincia, se lanza al final de la novela a *Oriente*, abriendo un horizonte de esperanza.

Los lugares menores apenas tienen importancia en la acción. Destacamos la *pensión* de París en donde transcurre buena parte de la narración:

"Une pension spéciale ad hoc et sui generis" (pág. 60).

"Les habitudes de la maison étaient patriarcales et débonnaires" (pág. 62).

En esta casa destacan dos lugares en los que la relación Henry - Emilie se desarrolla: el *jardín*, ámbito del amor-virtud naciente; la *habitación* de Henry, lugar del amor-pasión, del descubrimiento del cuerpo:

"L'établissement avait bonne apparence. C'était une grande maison, dans une rue déserte (...) Sur le derrière se trouvait une manière de jardin anglais, avec des montagnes et des vallées, des sentiers qui tournaient entre des rosiers et des acacias boules (...) une pièce d'eau (...) un bon air" (pág. 60).

Dos otros lugares pertenecientes al exterior aparecen en momentos importantes en la dinámica del amor: le jardin des Tuileries (pág. 96), en donde debe ser la primera cita -frustrada- a solas entre Henry y Mme. Renaud, y un día en *Saint-Germain*, "isolés dans leur égoïsme" (pág. 161). Ninguna descripción de la naturaleza que les rodea... están totalmente absorbidos por su pasión.

Este desinterés por el contorno material contrasta con las minuciosas descripciones que encontramos sobre *los objetos* de uso personal de los amantes: "l'eau de rose", "la pâte liquide", "la brosse à ongles", "les peignes" (págs. 230 y 231). Diríase que las cosas sustituyen a las personas, que las recuerdan en su aspecto corpóreo, que incluso puede ser una prolongación de su aspecto material.

Otro contraste surge al constatar la minuciosidad con la que Flaubert presenta el *contorno humano* en el que se mueven los actantes. Dedicar páginas y páginas a describir y narrar otras existencias secundarias e incluso absolutamente superfluas para el avance de la narración propiamente dicha. Así, los dos portugueses, Alvarès y Mendès, los conocidos de los Renaud; Aglaé, M. y Mme. Lenoir, el joven Termande, la misma Catherine - cocinera y amante de M. Renaud-, Shahutsnischbach, Morel... y el capitán Nicole, Bernardi... Flaubert no puede olvidar a ninguno y consagra las últimas páginas de la novela a informarnos sobre sus destinos.

III.3.2. MADAME BOVARY
(Gustave Flaubert, 1856)

Texto utilizado:

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. París, Librairie Générale Française, coll. Livre de poche, 1983.

III.3.2.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

G. Flaubert (Rouen, 1821-1880) decide escribir *Madame Bovary* en un momento especial de su evolución personal; tras haber meditado la crítica realizada por sus amigos Maxime Du Camp y Louis Bouilhet a su obra *La tentation de Saint Antoine*, se decide a tratar un tema totalmente contrario a sus gustos y tendencias literarias:

"Bovary est un tour de force; sujet, personnages, effet, etc.; tout est hors de moi".

Es una etapa decisiva en su vida y en su arte porque él mismo quiere cambiar. Su búsqueda del personaje central, Emma Bovary, significa también una búsqueda de sí mismo. Cerca de la treintena, Flaubert ha concluido su juventud afirmando que la búsqueda del amor y de la felicidad conducen necesariamente a la decepción, al fracaso fatal. Por eso decide vivir aparte, en la soledad de Croisset, para consagrarse al arte: *Madame Bovary* será él mismo y la mirada crítica sobre sí mismo. De este modo, la conocida declaración de Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi" puede completarse con la no menos célebre de Rimbaud: "Je est un autre".

Queda así destacado el valor ambiguo de esta obra para su autor: Flaubert simpatiza con Emma y a la vez la rechaza. En la novela confluyen una aspiración que él compartió y su deseo de

denunciar los mitos y las mentiras de cierto romanticismo hacia el que él mismo se había antes inclinado.

Vida y obra de Flaubert aparecen impregnadas de dos pulsiones básicas:

1) *Su obsesión por la escritura:*

"C'est un boeuf de labour avec un carnet de notes"¹⁰.

Obsesión consciente ya desde los trece años, en que escribe a Ernest Chevalier:

"... et si je n'avais dans la tête et au bout de ma plume une reine de France au XV^e siècle, je serais totalement dégoûté de la vie et il y aurait longtemps qu'une balle m'aurait délivré de cette plaisanterie qu'on appelle la vie"¹¹.

Y dos años después:

"Or ma vie, ce ne sont pas des faits; ma vie, c'est ma pensée"¹².

A través de la escritura todo en su vida cobra sentido:

"Vous ne savez peut-être pas quel plaisir est composer! Ecrire, oh! Ecrire c'est: composer! Ecrire, oh! Ecrire, c'est s'emparer du monde (...); c'est sentir sa pensée naître, grandir, vivre, se dresser debout sur son piédestal, et y rester toujours"¹³.

El lenguaje para Flaubert no es sólo un medio de comunicación sino también una prueba desgarradora de su propia impotencia. El medio para conocer la medida de sí mismo, su valor real:

"Cette vie obsédée au service de l'écriture, et dans la névrose de ne pas pouvoir l'atteindre"¹⁴.

Este atroz trabajo de la forma hace de él el último escritor clásico y, a la vez, el primer escritor moderno:

"parce qu'il accède à une folie. Une folie qui n'est pas de la représentation, de l'imitation, du réalisme, mais une folie de l'écriture, une folie du langage"¹⁵.

- 2) *El recuerdo de su amor de adolescencia* que influye poderosamente en su concepción del amor y, por tanto, de las relaciones humanas y de la vida.

El verano de 1836 conoce en la playa de Trouville a *Elisa Schlésinger*. Ella tiene 26 años, Flaubert 15. Amor loco y sin esperanza; su "unique passion" reflejada poéticamente en sus primera y segunda *Education sentimentale*; eterna referencia -a veces inconsciente- de la concepción del amor que impregna tanto su vida como sus obras.

En la *génesis* propiamente dicha de su obra *Madame Bovary* confluyen directamente varios factores.

Dos ideas se conjugan en su mente durante el viaje a Oriente (1849-1851): el consejo de su amigo Bouilhet que, tras la lectura de *La tentation de Saint-Antoine*, le propone que elija un tema "terre à terre" y que lo trate con naturalidad y sin divagaciones.

Y, en segundo lugar, la posibilidad que éste le propone de contar un suceso contemporáneo: la historia de un tal Delaunay.

Es la aventura de la mujer de un "officier de santé" que vivía cerca de Rouen y que, tras contraer numerosas deudas y de haber sido maltratada por sus amantes, se envenenó. Dejó una niña que Delaunay quiso educar hasta que, desesperado a su vez, también se suicidó.

Ante la segunda catarata del Nilo Flaubert descubre el nombre de su heroína: Emma Bovary.

La redacción de la novela dura desde el 19 de septiembre de 1851 hasta el 30 de abril de 1856. Son cinco años encerrado en Croisset trabajando ante su mesa como un condenado, componiendo "scénarios", esbozos..., buscando la palabra exacta, la armonía de la frase, leyendo en voz alta..., muchas veces entre la duda y el desánimo; siempre intentando conjugar la precisión objetiva y la calidad literaria.

A la historia de Delamare añade, para resucitarla y hacer de ella una obra de arte, sus propios recuerdos, la historia de su relación con Louise Colet (ruptura en 1854) y sus sentimientos personales: el tema está "nourri de son intime substance"¹⁶.

De este modo, la historia real se reduce al "grossier canevas où s'exécute une somptueuse tapisserie"¹⁷, y sobre ella Flaubert realiza su recreación literaria.

En la misma elaboración del personaje central, Emma Bovary, confluyen rasgos de distintas mujeres (Mme. Pradier -mujer del escultor amigo de Flaubert-, Louise Colet, Mme. Schlésinger) idealizados por Flaubert.

Asimismo, los críticos han señalado el parentesco de *Madame Bovary* con algunos textos de Balzac, en particular con *Physiologie du mariage*, *La muse du département*, cuyas heroínas, tras haber recibido una educación bastante refinada, sufren el aburrimiento provinciano al experimentar la distancia que separa su sueño de la realidad.

En resumidas cuentas, las fuentes reales sobrepasan sin duda todas las que podemos hallar documentadas, ya que el método de escritura de Flaubert exige una abundancia inusitada de informaciones; así, para presentar a un personaje, Flaubert necesita, según la expresión de Taine, que sea "une hallucination vraie".

Una vez más, comprobamos que la originalidad de una novela no tiene nada que ver con el número de fuentes que se le pueden descubrir, sino que radica en la visión del escritor imbricada en su estilo.

III.3.2.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

Por su misma naturaleza, *Madame Bovary* corría el riesgo de ser un tejido de banalidades o de tópicos. Flaubert quería crear con eso una de las novelas más originales de la literatura francesa. El estilo sería el encargado de superar la banalidad del tema. Un estilo a la vez perfecto y adecuado al objeto, con propia existencia y formando cuerpo con la acción transparente y sólida.

Flaubert persigue esa unidad formal y temática de la obra estableciendo sucesivos "scénarios", a los que siguen "esquisses" y "plans" más detallados. En 1851 intenta primero concebir bien el conjunto de su futura novela, siguiendo a Goethe: "Todo depende de la concepción"; sabiendo que toda esta minuciosa construcción debe permanecer secreta para alcanzar el "réel écrit".

Flaubert quiere escribir una obra que posea un desarrollo continuado; por eso parte al azar confiando en la inspiración del momento para conducir su intriga. Su anhelo es poder percibir la creación como una totalidad. Así, distingue tres partes en la novela, en las que una sola ruptura se produce, al principio de la segunda parte, cuando comienza la descripción de Yonville-l'Abbaye; su finalidad es únicamente señalar que el lugar cambia pero la acción continúa.

Jean Rousset¹⁸ ha destacado distintos procedimientos utilizados por Flaubert para garantizar esta continuidad. Citemos algunos ejemplos: el lector no abandona un personaje A hasta introducir a otro B que atrae sobre sí la atención; lo mismo sucede eventualmente con otro personaje C. Es un cambio de perspectiva por medio de transiciones insensibles.

Otras veces, el creador puede convertirse en un testigo universal y considerar a la vez a varios personajes, dando la impresión de que los personajes son perfectamente extraños unos a otros y no pueden comunicarse ni comprenderse.

Asimismo, Flaubert presenta a veces como objeto de contemplación un ser que, a su vez, tiene por objeto de contemplación la realidad circundante; con lo cual sujeto y objeto pueden unirse. Otras veces, Flaubert enmarca la acción: *Madame Bovary* comienza con la llegada de Charles al colegio y termina con la visión del médico muerto, sentado en un banco con los ojos cerrados y un mechón de cabellos negros en la mano.

Por otro lado, aparece en la obra todo un sistema de correlaciones diversas que marcan el avance de la narración dándole una unidad orgánica. Son numerosos los contrastes¹⁹:

- Evidentes: Charles / Emma; Homais / Bournisien.
- Matizados: Léon en Yonville-l'Abbaye / en Rouen.
- Sutiles: Léon y Charles al principio se parecen.

- Inmediatos: Agonía de Emma / canción del ciego.
- Episodios semejantes y opuestos:

Baile de Vaubyessard / baile de disfraces en Rouen.

Esta continuidad de la narración no implica, claro está, que la progresión de la historia sea regular desde el punto de vista temporal, sino que contribuye a crear una sinfonía:

"(...) un ordre. Cet ordre est formel. Des éléments sensibles et effectifs, en eux-mêmes informes, se disposent en un courant circulaire, au point médium duquel il y a, pour citer la plus belle expression de Flaubert, "un centre lumineux où l'ensemble des choses converge". Du centre à la circonférence et de la circonférence au centre, il y a des mouvements et pourtant de constants rapports"²⁰.

Es una unidad rigurosa bajo una impresión de movimiento perpetuo: alrededor de un drama humanamente sencillito surge toda una humanidad compleja en movimiento; aparece el cuadro completo de una sociedad media en donde cada personaje representa un clan, una tendencia, una realidad que se hace o deshace. Consigue dar al "caso" un carácter universal; hacer grande lo banal.

La historia que Flaubert eligió para *Madame Bovary* es bien sencilla: Emma Rouault, la hija de un granjero acomodado de Normandía, es educada en un convento en donde clandestinamente se impregna de ensoñaciones románticas. Se casa con un médico (Charles Bovary) que carece de toda aspiración y vive en el más

furioso aburrimiento hasta descubrir los placeres del amor (relaciones con Léon Dupuis y con Rodolphe Boulanger). Desengañada del amor y arruinada por sus caprichos lujosos, se envenena.

III.3.2.2.1. LOS PERSONAJES ANTES DEL AMOR.

La presentación de los principales personajes de la novela aparece en estrecha relación con la etapa preparatoria del amor. Se trata de una lenta preparación que permitirá pasar a la acción por medio de estratos sucesivos:

Tras la presentación de Charles, vendrá la de Emma y ambas abocarán en el matrimonio de ambos. Este es el momento en el que comienza la acción propiamente dicha de la novela, pues es cuando se toma conciencia de la influencia del amor.

Emma Bovary

En el mismo nombre del actante femenino: Emma Bovary, se resume ya la obra:

"Le prénom (Emma) est tout empreint de rêves romanesques et romantiques, tandis que le nom possède cette solidité normande et bovine, comme si le rapprochement même du nom et du prénom suffisait à définir le drame de l'héroïne"²¹.

El título de la novela muestra que Flaubert quiere focalizar en esta mujer impregnada de sueños novelescos todo el interés, pero, a la vez, al darnos su nombre social: Madame Bovary, nos

indica que Emma desaparece bajo la sociedad más fuerte que ella y sus sueños. Así queda resumida la tensión sueño - realidad que dirige la evolución del amor en la obra.

Flaubert concibe su personaje según su teoría sobre las mujeres:

"Elles sont toutes amoureuses d'Adonis. C'est l'éternel époux qu'elles demandent. Ascétiques ou libidineuses, elles rêvent l'amour, le grand amour"²².

Flaubert ofrece numerosos retratos de Emma desde distintos puntos de vista. El de Charles (lo analizaremos más adelante), casi exclusivo al principio de la novela, es sustituido por el de otros personajes. La novela en tercera persona permite esta superposición de miradas.

Analicemos algunos:

- El punto de vista de *Léon*:

"Le feu l'éclairait en entier, pénétrant d'une lumière crue la trame de sa robe, les pores égaux de sa peau blanche et même les paupières de ses yeux qu'elle clignait de temps à autre. Une grande couleur rouge passait sur elle" (*Madame Bovary*, pág. 113).

- El de *Rodolphe*:

"Il revoyait Emma dans la salle, habillée comme il l'avait vue, et il la déshabillait" (pág. 164).

- Incluso el del joven Justin que observa estupefacto cómo Félicité plancha los

"jupons de basin, les fichus, les collerettes, et les pantalons à coulisse" (pág. 221).

(Vacío que sugiere la ausencia del cuerpo).

Bajo su mirada asustada se despliega el cabello de Emma:

"qui descendait jusqu'aux jarrets en déroulant ses anneaux noirs" (pág. 249).

- En boca del *novelista*:

"Jamais Madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque (...) Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres (...)" (pág. 227).

- Bajo su propia mirada:

Tras su primera experiencia amorosa se mira en el espejo y se ve transformada por el deseo que suscita y que experimenta:

"En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil éperdu sur sa personne la transfigurait" (pág. 196).

Una constante aparece en todas estas miradas, el deseo que Emma despierta espontáneamente en los hombres atraídos por sus rasgos físicos (ausencia de rasgos psíquicos o espirituales). Deseo que se convierte en un pretexto para su propio deseo.

Otras opiniones sobre ella:

- La de su padre (le père Rouault):

"... sa fille, qui ne lui servait guère dans la maison. Il l'excusait intérieurement, trouvant qu'elle avait trop d'esprit pour la culture" (pág. 56).

- Mme. Bovary madre atribuye sus "vapeurs" a un montón de ideas que se mete en la cabeza al leer "de mauvais livres".
- Y Monsieur Homais, el farmacéutico:

"C'est une femme de grands moyens et qui ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture" (pág. 141).

En realidad, ven en Emma algo que altera sus costumbres; un gusto por lo excepcional que ellos desconocen, no comprenden y, por tanto, desprecian.

La personalidad de Emma se fragua durante su educación en el convento. Vagas ensoñaciones, sensualidades dulzonas de la

religión, lecturas novelescas le proponen con un trasfondo de piedad algunas imágenes de "messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux" (pág. 71), grandes damas y amores magníficos. Pero rechaza los misterios de la fe y la disciplina del convento (pág. 73) y:

"Tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur, étant de tempérament plus sentimental qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages" (pág. 70).

Contenta al regresar a la casa paterna, pronto se cansará del campo y añorará el convento (pág. 73).

Resumiendo, sus años de educación son:

a) la *primera experiencia del entusiasmo y de la decepción*:

"elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir" (pág. 73).

b) De ellos conserva su *necesidad de poetización* ante el duro choque con la realidad (en su matrimonio...).

Iremos descubriendo su personalidad paulatinamente al ir siguiendo su evolución a través del amor.

Charles Bovary.

Es uno de los personajes más interesantes de la obra, por su doble función estética y dramática, pero no por el peso de su personalidad concreta.

Por su *función estética* sirve para repeler a todos: a Emma, a Léon, a Rodolphe; de nuevo a Léon, a Homais e, incluso, al médico Canivet.

Su *función dramática* es doble. Por un lado, su historia enmarca la de Emma: los tres primeros capítulos están dedicados a su presentación y los tres últimos se centran en su reacción apasionada ante la muerte de Emma. Antes de que Emma exista y cuando ya ha dejado de existir, él es el centro de atención.

Por otra parte, Charles facilita su propia fatalidad: insistiendo para que su mujer acceda a montar a caballo en compañía de Rodolphe, feliz al saber que ella consiente en recibir lecciones semanales de piano en Rouen; suplicándole que acepte la procuración que le arruinará...

Es, a primera vista, un ser pasivo, siempre presente en el trasfondo de la acción, pues sirve de punto de referencia a Emma para valorar la orientación de sus relaciones con los demás hombres.

Charles aparece caracterizado por dos objetos en los que se simboliza el rasgo principal de su personalidad: *la mediocridad*:

- Su "*casquette*":

"dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile" (pág. 36).

"Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblottaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide" (pág. 135).

- Sus botas:

"Il portait toujours de fortes bottes, qui avaient au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers les chevilles, tandis que le reste de l'empeigne se continuait en ligne droite, tendu comme pour un pied de bois" (pág. 76),

en oposición a las "*longues bottes molles*" de Rodolphe (pág. 191).

Su vida es anodina, ya que él no es nunca el protagonista. Otros deciden por él o le dejan a su aire, desde su infancia vagabunda (pág. 39), a sus años anónimos en el colegio: "enfermé entre ces hauts murs" (pág. 67), e incluso durante su primer matrimonio, preparado por su madre, con la viuda Mme. Dubuc:

"(...) imaginant qu'il serait plus libre et pourrait disposer de sa personne et de son argent. Mais sa femme fut le maître" (pág. 43).

Era necesario este primer matrimonio con una mujer quince años mayor que él, delgada y seca, para que pudiera sentirse atraído por una verdadera mujer caprichosa y apasionada.

En la relación con Emma siempre será sumiso, dispuesto a todo cuanto ella propone y adelantándose a complacerla. Va descubriendo poco a poco sus encantos (su cuerpo, sus posturas, sus trajes..., pág. 54). Charles es feliz con Emma:

"un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route... la continuité du bonheur" (págs. 66-67).

Sin embargo, profundos abismos les separan:

"et, ils se regardèrent silencieusement, presque ébahis de se voir, tant ils étaient par leur conscience éloignés l'un de l'autre" (pág. 218).

Tras el episodio del "pied-bot", en el que la ineptia de Charles queda definitivamente probada:

"(...) la répulsion du mari (...) jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes..." (pág. 220).

Tan sólo una vez Emma siente la *superioridad* de su marido, cuando ve acercarse el momento en el que ella tendrá que confesarle la ruina a la que le ha arrastrado (pág. 339). El la perdonará...

Parece curiosamente que, a pesar de las apariencias, es el destino de Charles el que dirige el de Emma. En toda su vida sólo pronuncia una palabra profunda: "C'est la faute de la fatalité" (pág. 381).

El es muchas veces el instrumento de esta fatalidad, el actor pasivo, mudo, inocente y hasta desgraciado del que nadie desconfía porque es inofensivo y bueno, pero en quien parece estar la causa del infortunio y de la desesperación.

Hay en el personaje de Charles una *doble tensión*, según Béatrice Didier²³. Por un lado encarna la banalidad y, por otro, hay en él pulsiones más o menos conscientes que le otorgan una densidad mayor y nos hacen respetarle dentro de su aparente vulgaridad.

Pero es quizá el hombre que más amó a Emma, como reflejan románticamente las últimas páginas del libro: cuando el recuerdo de Emma le excita y le corrompe, cuando reúne las pruebas de sus adulterios, su insensato amor triunfa sobre los celos retrospec-

tivos. Entonces, este hombre "farouche et qui pleurait tout haut en marchant", y normalmente tan pusilánime y grotesco, es capaz de perdonar a Rodolphe, maravillado ante el rostro que ella amó, y muere invadido por su pasión:

"Il tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs" (pág. 382).

Es la *pasión pura*, sin orgullo ni respeto humano ni conciencia. Se convierte en el ser que Emma hubiera podido amar:

"Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées; il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches, il mettait du cosmétique à ses moustaches..." (pág 375).

III.3.2.2.2. Dinámica del amor.

Los distintos episodios que constituyen *Madame Bovary* se articulan sobre un armazón estructural que va trazando una *línea descendente* en función de la evolución del amor en la protagonista Emma Bovary.

La dinámica del amor tiene en Emma tres referentes: Charles, Léon y Rodolphe; con cada uno de ellos el amor tomará uno u otro cariz; desde el amor expectante hasta el amor casi platónico, para desembocar en el amor-pasión y, luego, en la frustración amorosa con ráfagas pseudo-místicas.

Esta es la dinámica de la obra:

I. Evolución del "amor-expectante": Relación Emma - Charles Bovary.

Emma cree amar a Charles porque en un primer momento representa para ella "lo otro", pero pronto comprende que "lo distinto" no es *nada*.

Tras la alegría de la boda campesina, descrita minuciosamente por Flaubert, viene la vida sencilla y rutinaria que *decepciona los sueños de Emma*:

"L'anxiété d'un état nouveau (...) avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse..." (pág. 73).

El matrimonio no es lo que esperaba:

"Elle ne pouvait s'imaginer à présent que le calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé" (pág. 73).

Emma vive en una constante exasperación ante las costumbres, los gestos y la misma presencia de Charles:

"à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui" (pág. 74).

Charles es lo más opuesto a la idea que Emma tiene de un hombre:

"La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue (...) Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet (...), il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien" (págs. 74-75).

Emma intenta despertarse el amor hacia Charles ("se donner de l'amour"), recitándole y cantándole a la luz de la luna rimas apasionadas, pero

"elle se trouvait ensuite aussi calme qu'auparavant, et Charles n'en paraissait plus amoureux ni plus remué" (pág. 77).

El aburrimiento se apodera, como una "araignée silencieuse", de su vida monótona. Ningún movimiento en el amor, luego, ninguna novedad en los personajes y sus relaciones. Hasta que se produce al fin un atisbo de lo extraordinario en su vida:

BISAGRA: El baile de Vaubyessard "chez le marquis d'Andervilliers".

Al bailar con un "Vicomte", Emma vuelve a creer que el mundo encantado con el que tanto ha soñado existe. Ya no puede soportar su humilde existencia:

"Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie" (pág. 89)

ni a su marido:

"Quel pauvre homme! Quel pauvre homme! disait-elle tout bas, en se mordant les lèvres" (pág. 95).

Se refugia en los sueños de ese otro mundo refinado que tanto contrasta con

"tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence" (pág. 92).

Y vive, desde ese momento, *esperando un acontecimiento* (pág. 95) que termine con "l'amertume de son existence" (pág. 98).

Ya no oculta su "mépris pour rien ni pour personne" (pág. 99).

Consecuencias:

1) *Enfermedad nerviosa o crisis romántica:*

"elle but du vinaigre pour se faire maigrir, contracta une petite toux sèche et perdit complètement l'appétit" (pág. 100).

- 2) Charles, creyendo malsano el aire de la región para Emma, decide *trasladarse* a un pueblo mayor, *Yonville-l'Abbaye*, a donde Emma llega encinta.

II. Evolución del amor platónico: Relación Emma - Léon Dupuis.

- En el albergue "*Le Lion d'or*", Emma conoce a *Léon Dupuis*, un "clerc de notaire" que *se aburre* tremendamente en Yonville:

"Comme je m'ennuie!" (pág. 129).

Proceso del amor:

Primer encuentro (en el albergue "Le Lion d'or").

Aparecen manifiestas las primeras afinidades:

- Gusto común por los viajes (pág. 114),
- por los paseos al aire libre y la naturaleza (pág. 115),
- por la música (pág. 116),
- por la lectura (pág. 117).

Todas ellas son inclinaciones románticas que aluden al gusto por la contemplación, por la soledad... la pureza:

"La contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal" (pág. 115).

Y

"c'est ainsi, l'un près de l'autre (...) qu'ils entrèrent dans une de ces vagues conversations où le hasard des phrases, vous ramène toujours au centre d'une sympathie commune" (pág. 118).

Efectos de esta primera entrevista en ambos:

- *Léon* queda deslumbrado porque "jamais, jusqu'alors, il n'avait causé pendant deux heures de suite avec une dame" (pág. 120).
- *Emma*: nada sabemos aún, sus sentimientos permanecen aún ocultos.

Segundo encuentro.

En el campo (pág. 125), cuando Emma va a visitar a su hija "en nourrice".

Episodio salpicado de pequeños descubrimientos mutuos.

- Léon, sorprendido al "voir cette belle dame en robe de rakin, tout au milieu de cette misère" (pág. 126).
- Emma, durante el paseo de regreso, descubre el aspecto físico bien cuidado de Léon:

"Son regard (...) rencontra l'épaule du jeune homme, dont la redingote avait un collet de velours noir. Ses cheveux châtons tombaient dessus, plats et bien peignés. Elle remarqua ses ongles..." (pág. 128).

Incomunicación

Surgen multitud de sentimientos comunes no comunicados:

"Tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même langueur les envahir tous les deux; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix" (pág. 129).

Pero no aciertan a comunicarse sus sentimientos:

- Léon ve a Emma como un ser especial entre todos los habitantes de Yonville pero, a la vez:

"Il sentait entre elle et lui comme de vagues abîmes" (pág. 130).

- *Emma* espía, tras su ventana, cada día el paso de *Léon* por la calle.

Intentos de comunicación indirecta.

Se comunican indirectamente por:

- 1) Veladas en casa del farmacéutico: *Emma* y *Léon* hojean juntos revistas de moda, o leen versos que *Léon*

"déclamait d'une voix traînante et qu'il faisait expirer soigneusement aux passages d'amour" (pág. 135).

Cuando todos se adormecían:

"ils se parlaient à voix basse, et la conversation qu'ils avaient leur semblait plus douce, parce qu'elle n'était pas entendue" (pág. 133).

- 2) Afición a las plantas:

"Ils s'apercevaient soignant leurs fleurs à leur fenêtre" (pág. 133).

- 3) Rumores en el pueblo sobre su relación:

- una alfombra, regalo de *Emma* a *Léon*...
- frecuentes alabanzas que él hacía de ella ante todos.

- 4) Actitudes.

- *Léon* busca cómo declararle su amor:

"toujours hésitant entre la crainte de lui déplaire et la honte d'être si pusillanime, il en pleurait de découragement et de désirs" (pág. 134).

- *Emma* ni siquiera se plantea el amor, que ella concibe como algo que llega súbitamente,

"avec de grands éclats et des fulgurations" (pág. 134).

Realiza constantes comparaciones entre Charles y Léon:

- *Charles*: "son dos même irritant à voir" (pág. 135).
- *Léon*: "Elle le trouvait charmant" (pág. 136).

Emma comprende que Léon la ama:

"Toutes les preuves à la fois s'en étalèrent, son coeur bondit (...) l'âme remplie d'un enchantement nouveau" (pág. 137).

Triunfo de la INCOMUNICACION:

Su actitud: retoma los modales de una "bonne mère de famille" (pág. 140).

Léon la ve *definitivamente inaccessible*:

"Elle lui parut donc si vertueuse et inaccessible que toute espérance, même la plus vague, l'abandonna" (pág. 140).

Y comienza a *adorarla*:

"Elle se dégagea, pour lui, des qualités charnelles dont il n'osait rien à obtenir; et elle alla, dans son coeur, montant toujours et s'en détachant, à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole" (pág. 141).

Pero en *Emma* aparece la dualidad:

- 1) "Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea (...) Elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial" (pág. 141);
- pero, 2) "Elle était pleine de convoitises, de rage, de haine (...) Elle était amoureuse de Léon, et elle recherchait la solitude, afin de pouvoir plus à l'aise se déléiter en son image" (pág. 141).

Le ahoga la mediocridad de Charles y de su casa. Siente la tentación de huir con Léon "pour essayer une destinée nouvelle" (pág. 142); intenta hablar con el cura de Yonville (cap. VI, 2ª parte)...

Léon "était las d'aimer sans résultat" (pág. 151) y decide ir a París a terminar "son Droit".

Su adiós es el silencio definitivo:

"Il tendit la main (...) Léon la sentit entre ses doigts, et la substance même de tout son être lui semblait descendre dans cette paume humide (...) leurs yeux se rencontrèrent encore, et il disparut" (pág. 153).

Emma queda *desamparada*:

"Elle avait une mélancolie morne, un désespoir engourdi (...) Il était parti, le seul charme de sa vie, le seul espoir possible d'une félicité" (pág. 157).

-> El amor no puede desarrollarse, de momento.

III. Evolución del amor-pasión: Relación Emma - Rodolphe Boulanger.

La situación interior de Emma tras su frustrada relación con Léon orienta su futura relación amorosa con Rodolphe.

Emma *se arrepiente infinitamente* de haber dejado escapar la oportunidad de felicidad que la relación con Léon le ofrecía: todo fue tan lento, tan prudente:

"Comment n'avait-elle pas saisi ce bonheur-là, quand il se présentait! (...) Elle se maudit de n'avoir pas aimé Léon" (págs. 157-158).

La relación con Rodolphe aparece bajo esta influencia: Emma no quiere dejar escapar esta nueva ocasión de amar y todo se precipita... Sus ansias de amor empujan y precipitan los acontecimientos.

1.- Nacimiento del amor.

Rodolphe toma la iniciativa en el "amor" (nada sabemos de los sentimientos de Emma). Como buen experto en seducciones amorosas que es:

a) *analiza la situación* (sus motivaciones aparecen evidentes).

1. Es sensible al atractivo de Mme. Bovary, que contrasta con la "bêtise" de su marido:

"Elle est fort gentille! (...) De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne" (pág. 164)s.

2. Capta el ansia de amor que en ella bulle:

"Pauvre petite femme! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine" (pág. 164).

3. Entrevé la facilidad de su conquista:

"Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr!" (pág. 164).

4. El atractivo de una relación amorosa con ella:

"Ce sera tendre! charmant!..." (pág. 164).

5. Tiene claros sus objetivos: Juzga la relación como una aventura pasajera:

"Mais comment s'en débarrasser ensuite?" (pág. 164).

b) *Establece su plan de ataque:*

"Où se rencontrer? Par quel moyen? (...) Ah! parbleu! voilà les comices bientôt; elle y sera, je la verrai" (pág. 165).

BISAGRA: *Les Comices agricoles de la Seine-Inférieure* (2ª parte, cap. II) -> nacimiento propiamente dicho del amor.

Rodolphe se las ingenia para tener el **primer encuentro** a solas con Emma: conversaciones preparatorias (sobre la mediocridad provinciana que ahoga toda ilusión; sobre la soledad de la vida de Rodolphe) (pág. 173).

- Escena en el balcón de la "salle de délibérations" del ayuntamiento -> Emma y Rodolphe están *en público y en privado a la vez* (pág. 175).

Su conversación aparece entrecortada primero y entrelazada después con el discurso del Conseiller de Préfecture.

Rodolphe se presenta como el tipo del apasionado siempre insatisfecho e incomprendido:

"Ne savez-vous pas qu'il y a des âmes sans cesse tourmentées? Il leur faut tour à tour le rêve et l'action, les passions les plus pures, les jouissances les plus furieuses..." (pág. 177),

que cree en la felicidad del amor:

"Il [le bonheur] se rencontre un jour (...) Vous sentez le besoin de faire à cette personne la confidence de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout!" (pág. 177).

Defiende la *pasión* frente al *deber*:

"Ne sont-elles [les passions] pas la seule belle chose qu'il y ait sur la terre, la source de l'héroïsme, de l'enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin?" (pág. 178).

Y predice el triunfo de ésta sobre las leyes morales:

"N'importe, tôt ou tard dans six mois, dix ans, elles se réuniront, s'aimeront, parce que la fatalité l'exige et qu'elles seront nées l'une pour l'autre" (pág. 180).

El "amor" despierta en Emma a través de *asociaciones* con situaciones anteriores en las que sintió un clima interior que le llevaba al amor:

"Elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure" (pág. 180).

La asocia con el "Vicomte" del baile de Vaubyessard y con su relación con Léon. Entonces:

"une mollesse la saisit (...) La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois" (pág. 181).

Y el efecto esperado: ella le abandona su *mano* (pág. 183).
Todo está decidido:

"Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent" (pág. 183).

2. Desarrollo del amor.

"Six semaines s'écoulèrent" (pág. 189).

1) Reencuentro Rodolphe - Emma (solos, pero por breves momentos).

Rodolphe recurre a galanterías y a *expansiones románticas* para despertar la pasión en Emma:

"Je pense à vous continuellement!... Votre souvenir me désespère! (...) je ne sais quelle force encore m'a poussé vers vous! Car on ne lutte pas contre le ciel, on ne résiste point au sourire des anges! on se laisse entraîner par ce qui est beau, charmant, adorable! (...) Toutes les nuits je me relevais, j'arrivais jusqu'ici, je regardais votre maison..." (pág. 190).

Para, definitivamente, declararle su amor:

"Je vous aime, voilà tout" (pág. 190).

Efecto: Nueva enfermedad nerviosa de Emma. Excusa para sus paseos a caballo.

2) Encuentro a solas Emma - Rodolphe en plena naturaleza con motivo de su primer paseo a caballo.

Desde los primeros minutos Emma siente la seducción de Rodolphe:

- la atracción de su elegancia:

"il avait mis de longues bottes molles (...) Emma fut charmée de sa tournure" (pág. 191).

- el acompañamiento de la naturaleza:

Primero un ambiente confuso, vago: "brouillard", "vapeurs", "nuées", "brume"... Luego, se va aclarando: "Le ciel était devenu bleu" (pág. 193), hasta la escena de amor cerca del estanque (págs. 194-195).

Todo cambia a partir de este momento para Emma:

"quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées" (pág. 195).

CULMINACION del AMOR-PASION:

Breve momento de equilibrio: Precaria felicidad de Emma.

Su sueño sentimental se confunde con la realidad. Satisface su deseo y cree realizar sus quimeras.

Al constatar: "*J'ai un amant!*" (pág. 186) renace, pues cree vislumbrar lo que ella considera amor:

"Elle entraît dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire (...) Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avit lus (...) en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. (...) l'amour, si long-

temps contenu (...) elle le savourait sans remords, sans inquiétudes, sans trouble" (págs. 196-197).

Emma se hace audaz (escapadas a La Huchette), jovial:

"elle arrivait (...) exhalant de toute sa personne un frais parfum de sève, de verdure, et de grand air" (pág. 198).

Se suceden las entrevistas en el cenador de los Bovary (pág. 202).

3. Decadencia del amor-pasión.

Los primeros temores asoman:

- Emma siente que Rodolphe "était indispensable à sa vie" (pág. 199), que "il la subjuguait" (pág. 204), y teme perderlo.
- Rodolphe empieza a cansarse del *sentimentalismo* de Emma (pág. 203), y este amor "sans libertinage" (pág. 204), lleno de candor, que había sido para él una novedad empieza a despertarle *indiferencia* (pág. 204).

Seis meses después, la *monotonía* se cierne sobre ellos:

"ils se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique" (pág. 204).

Como siempre que algo va sucumbiendo, Emma realiza un balance de su vida:

"[les illusions] Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; les perdant ainsi continuellement le long de sa vie" (pág. 206).

En consecuencia, Emma se muestra fría y casi desdeñosa con Rodolphe. Intenta amar a Charles. El episodio del "pied-bot", que termina en el más rotundo fracaso médico de Charles, aniquila en ella todo resto de esperanza; constata la palmaria mediocridad de su marido (cap. XI, 2ª parte).

Todo en él le irrita ya:

"Sa figure, son costume, ce qu'il ne disait pas, sa personne entière, son existence enfin. Elle se repentait, comme un crime, de sa vertu passée (...) Elle se délectait dans toutes les ironies mauvaises de l'adultère triomphant" (pág. 219).

Se vuelve de nuevo hacia Rodolphe: "Ils recommencèrent à s'aimer" (pág. 220).

Pero Emma se hace *tiránica* y "trop envahissante" (pág. 223), perdiendo así su encanto ante Rodolphe, que la ve como una mujer más entre "l'éternelle monotonie de la passion" (pág. 224).

Emma se hace *más atrevida* "comme pour narguer le monde" (pág. 225). Según Mme. Bovary - madre:

"C'est une insolente! une évaporée! pire, peut-être!" (pág. 225).

Decide algo nuevo que rompa con todo: *Huirá con Rodolphe*. Ante este nuevo aliciente Emma "se montra plus docile" y su belleza aumenta,

"cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès (...) Charles (...) la trouvait délicieuse et tout irrésistible" (págs. 227-228).

Pero Rodolphe la ve "s'évanouir dans l'ombre comme un fantôme" (pág. 232). Ante la posibilidad de huir con ella, estableciendo así un vínculo más firme, prefiere olvidarla:

"c'était une jolie maîtresse!" (pág. 223).

"Maîtresse" resume toda su relación con Emma; sitúa su amor al mismo nivel que el de las otras mujeres que amó: "Quel tas de blagues!" (pág. 235).

Le parece que Emma queda "reculée dans un passé lointain" (pág. 234). Y en su carta de ruptura definitiva, todo queda

reducido a "un dévouement profond" (pág. 236) y responsabiliza de todo a "la fatalité" (pág. 236).

Consecuencias de la ruptura para Emma:

- Cuarenta y tres días con fiebre cerebral (pág. 242).

Dura y larga convalecencia en la que atraviesa una etapa *pseudomística*:

"Une autre vie commençait (...); il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur (...) Il existait (...) un autre amour au-dessus de tous les amours, sans intermittence ni fin, et qui s'accroîtrait éternellement" (pág. 247).

Cae en la extravagancia: compra rosarios, amuletos, relicarios, libros religiosos, hace caridades excesivas...

Se cree una gran dama que debe expiar sus culpas en medio de una sociedad incapaz de comprender la profundidad de sus sentimientos (pág. 248).

BISAGRA: Teatro en Rouen.

- Emma disfruta del lujo ambiental (pág. 255).
- Se identifica con los amores encarnados en los actores (pág. 257).

IV. Segundo encuentro con Léon: Amor-pasión.

"Après trois années d'absence" (pág. 267), este encuentro fortuito con Léon Dupuis les hace retomar la relación allí donde quedó detenida al despedirse un día: *se dan la mano* (pág. 260), como la última vez que se vieron... Y renace con este saludo

"Tout ce pauvre amour si calme et si long, si discret, si tendre" (pág. 261).

En Léon "sa passion se réveille" (pág. 267). Enardecido por su estancia en París, decide comportarse de otro modo y *tomar la iniciativa*; decide:

"qu'il fallait se résoudre enfin à la vouloir posséder" (pág. 267).

1. Desarrollo del amor.

Medita su *plan* para conquistarla. (En realidad, vuelve a ser Emma quien marcará las pautas en esta segunda fase de la relación):

1) Lamentaciones de Léon sobre:

- "La misère des affections terrestres et l'éternel isolement où le coeur reste enseveli" (pág. 268).

- Aburrimiento eterno.
- Inutilidad de su existencia.
- Su amor silencioso por ella (pág. 270):

"quelle force incompréhensible qui captivait ma vie"
(pág. 271).

- 2) "Le passé, l'avenir, les réminiscences et les rêves, tout se trouvait confondu dans la douceur de cette extase" (pág. 272).
- 3) *Léon* propone "recommencer" (pág. 272).
Emma propone "l'amitié fraternelle" (pág. 272).

Pero el deseo nace en ellos: *Escena en la catedral* -> Lucha de la virtud que va a sucumbir (págs. 275 y ss.): entrega en el "fiacre": "*Cela se fait à Paris*" (págs. 279 y ss.).

Momento culminante del amor:

- *Tres días en Rouen: Luna de miel*. Expansiones en la naturaleza (único momento de amor en lugar abierto).
- *Los jueves en Rouen* (con la excusa de aprender música):

"Ils étaient complètement perdus en la possession d'eux-mêmes (...) comme deux éternels jeunes époux"
(pág. 301).

Léon está orgulloso de su "*vraie maîtresse*" (pág. 301):

- "femme du monde"
- "femme mariée".

2. Decadencia del amor.

Pero, poco a poco, *Emma* se hace extravagante, "irritable, gourmande, voluptueuse" (pág. 311) y tremendamente tiránica:

"Elle devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne" (pág. 313).

Quiere influir en todo: en su forma de vestir (pág. 313), controlar sus amistades (pág. 319)...

Emma va viendo a *Léon* como es:

"incapable d'héroïsme, faible, banal, plus mou qu'une femme, avare d'ailleurs, pusillanime" (pág. 317).

Léon experimenta cierto temor "la discernant si expérimentée" (pág. 318), y quiere rebelarse contra "l'absorption, chaque jour plus grande, de sa personnalité" (pág. 318).

Emma realiza un nuevo balance de su vida (pág. 319); constata que nunca ha sido feliz; todo le parece insuficiente. Su modelo:

"un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements..." (pág. 319),

no existe en la realidad, pues todo acaba por hastiar...

- Emma se aísla de todo, incluso de su casa y de su hija (pág. 324).
- Léon se cansa de ella.

No son capaces de alejarse el uno del otro (pág. 325): el "bal masqué" (págs. 326 y ss.) -parodia del baile de Vaubyessard- resume el hastío de Emma, que necesita escaparse:

"comme un oiseau, aller se rajeunir quelque part, bien loin, dans les espaces immaculés" (pág. 327).

Es entonces cuando las *dificultades económicas extremas* precipitan el desenlace de la novela.

BISAGRA: *Amenaza de embargo inminente* de los bienes de Bovary (págs. 330 y ss.).

V. Intento frustrado de revivir el amor con Rodolphe.

Emma llega a conectar con su amor de antaño en presencia de Rodolphe, llegando casi a olvidar sus penurias económicas:

"son pauvre coeur comprimé s'y dilatait amoureusement (...) comme autrefois" (pág. 343).

Se repiten algunas escenas de hace tres años en un intento de retomar la relación:

"Ils restèrent quelque temps les doigts entrelacés, comme le premier jour aux Comices!" (pág. 344).

Fracaso (pág. 346). Emma, desesperada, "ne souffrait que de son coeur" (pág. 347) -> se envenena.

Consecuencias:

- Antes de morir, Emma reconoce los valores de Charles:

"Tu es bon toi! (...) Elle avouait pour lui plus d'amour que jamais" (pág. 351).

- Se siente liberada:

"Elle avait fini avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient" (pág. 352).

Nuevos "élancements mystiques" (pág. 357), y sobre el crucifijo:

"elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné" (pág. 357).

III.3.2.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Comenzaremos por Emma.

Al analizar la dinámica de la obra ya vimos las distintas fases por las que pasa la concepción del amor en Emma: del amor-platónico al amor-pasión y de éste a la frustración amorosa entrelazada con ráfagas pseudomísticas. Lo interesante ahora es destacar los cambios que en la personalidad de Emma se operan en función de esta evolución que experimenta en el amor.

Al principio de la obra, apenas si tiene una personalidad definida cara al exterior. Vive con sus ensoñaciones románticas, intentando hacerlas posibles en su realidad concreta; intenta en vano la transformación de su marido Charles: le recita versos, le canta a la luz de la luna para despertar en él la pasión (pág. 77). Poco a poco el aburrimiento le invade y, tras el baile de Vaubyessard, siente una repulsión incontrolable frente a la mediocridad de su marido y se despreocupa de cuanto la rodea:

"Elle laissait maintenant tout aller dans son ménage" (pág. 98).

Se hace caprichosa (pág. 99) y manifiesta sin ningún pudor su desprecio por las cosas o por las personas (pág. 99). Y, lógicamente, este estado psíquico repercute en ella físicamente:

"Elle pâlisait et avait des battements de coeur (...). C'était une maladie nerveuse" (pág. 100).

Como nunca, necesita dar un cauce a su anhelo de amor-romántico. La ocasión se le presenta con *Léon*. Tienen los mismos gustos románticos; él la adora como a un ser suprahumano (pág. 140). Ella no cree al principio que estos sentimientos tranquilos vayan en la línea del amor que debe ser apasionado, pero luego nace en ella el deseo:

"La vue de cette personne troublait la volupté de cette méditation" (pág. 141)

"Les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans sa pensée" (pág. 142).

Físicamente también cambia:

"Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea" (pág. 141).

Cuando *Léon* abandona *Yonville*, *Emma* experimenta "une mélancolie morne, un désespoir engourdi" (pág. 157); el único aliciente de su vida ha desaparecido con él. Las extravagancias vuelven: quiere aprender italiano, historia, filosofía...

De vez en cuando tiene desfallecimientos e incluso escupe sangre... (pág. 159).

El encuentro con *Rodolphe* da un giro total a su vida. Por primera vez parece que alguien se interesa por ella, por lo que siente (*Rodolphe* sabe captar el aburrimiento que Emma experimenta en *Yonville*) y parece comprenderla. Por fin alguien le habla con ternura:

"C'était la première fois qu'Emma s'entendait dire ces choses; et son orgueil, comme quelqu'un qui se délasse dans une étuve, s'étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage" (pág. 190).

Al tomar conciencia de que tiene un amante (pág. 196), toda ilusión renace en ella ante la vida:

"Elle entraît dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire" (pág. 196).

Se incluye entre las heroínas de las novelas que ha leído.

Su salud física mejora considerablemente: "bonne mine" (pág. 195). Su aspecto también cambia: "Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres" (pág. 225). Está más bella que nunca por la ilusión de huir para siempre con *Rodolphe* (p. 228):

"Charles, comme aux premiers temps de son mariage, la trouvait délicieuse et tout irrésistible".

Cuanto más aumenta la ternura por Rodolphe, más crece la repulsión hacia su marido (pág. 220).

Recibe un duro golpe al ser engañada y abandonada por Rodolphe. Tiene una larga convalecencia con *crisis* pseudomística (pág. 247).

El segundo encuentro con Léon quiere comenzar bajo la forma de "une amitié fraternelle" (pág. 272), pero Emma ya no puede tolerar el perder ninguna oportunidad para vivir su deseo de pasión. De nuevo recupera la ilusión por la vida, de nuevo su actitud dominante ahoga el amor... Se aísla de todo lo que no concierne a su relación con Léon, incluso de su casa y de su hija (pág. 324).

Su último intento de recuperar el amor de Rodolphe también fracasa. Es ya el límite. Todo se derrumba en su vida; sus sueños de felicidad y de grandeza son irrealizables: la ruina económica, los sucesivos fracasos en el amor, le hacen insoportable la vida. Se suicida. En su lecho descubre el amor sencillo de su marido Charles; todos sus deseos han desaparecido y sólo oye "l'intermittente lamentation de ce pauvre coeur, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne" (pág. 352).

En Charles se aprecia una clara, aunque desapercibida, evolución en su carácter. Desde los primeros días de su matrimonio, llenos de una dicha sencilla e insospechada para él:

"Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. Un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route, un geste de sa main sur ses bandeaux..." (pág. 66),

hasta la paciente resignación ante la frialdad y los desprecios de Emma durante su existencia común, él conserva viva la admiración y el amor hacia su mujer. Preocupado continuamente por sus crisis nerviosas, es incapaz de sospechar la verdadera causa de sus sucesivas mejorías y recaídas. Sufre sin comprender, impotente para satisfacer a una mujer que considera tan superior a él.

La muerte de Emma, con la ruina económica en que le deja sumido, el descubrimiento de sus infidelidades a través de las cartas, no consiguen acabar con su amor; por el contrario, hará todo lo posible por cambiar, por aproximarse a ser como Emma le hubiera querido (pág. 375). Justifica sus errores creyendo que "tous les hommes, à coup sûr, l'avaient convoitée" (pág. 375) y muere de amor-pasión por ella.

Léon es primero el prototipo del joven inexperto que conserva la pureza primitiva, el gusto por la naturaleza, por la comunica-

ción sincera de alma a alma, que respeta a la mujer amada. Tímido, no es capaz de confesar su amor a Emma; prefiere dejar interrumpida su relación:

"Ce pauvre amour si calme et si long, si discret, si tendre..." (pág. 261).

En el segundo encuentro Léon es un hombre que ya ha conocido las leyes de la sociedad, y su ingenuidad primera ya no existe, ni su romanticismo. Sabe que lo principal es no desaprovechar las ocasiones que se le presentan para gozar. Se siente orgulloso de poseer una verdadera amante. Nunca llega a sentir verdadero amor por Emma. Su evolución es la propia de todo joven de la época que sale de su provincia para conocer la vida en la gran ciudad; se hace uno más; la vulgaridad le absorbe.

Rodolphe Boulanger.

Prototipo del seductor, cuya "elegancia" frente a la vulgaridad de Charles y a la timidez de Léon personifica para Emma su sueño. Rodolphe es la revancha contra sus sufrimientos.

Algunos retratos rápidos:

"Il vivait en garçon, et passait pour avoir au moins quinze mille livres de rentes" (pág. 161).

"Il avait trente-quatre ans; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien" (pág. 164).

Así como Charles aparece al principio y al final de la historia de Emma, Rodolphe está en el centro:

Charles - Léon - Rodolphe - Léon - Charles

Posiblemente, Flaubert haya intentado parodiar con este personaje el mito de Don Juan. Es el egoísta que se deja emocionar por un acceso de sensibilidad, pero que por biotipo y por experiencia en la vida tiene una "supériorité critique". No comprende "le trouble" que Emma introduce en el amor; es también

relativamente simple. Utiliza los trucos más banales del conquistador para triunfar sobre la ingenuidad de Emma.

Léon y Rodolphe reaccionan de igual modo ante la muerte de Emma: duermen tranquilamente:

"Rodolphe (...) dormait tranquillement dans son château; et Léon, là-bas, dormait aussi" (pág. 372).

Gusto amargo ante el amor burlado que contrasta con otra estampa de amor-puro aún, el amor callado del adolescente Justin:

"Il y en avait un autre qui, à cette heure-là, ne dormait pas. Sur la fosse, entre les sapins, un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense plus doux que la lune et plus insondable que la nuit" (pág. 372).

La evolución de los personajes a través del amor termina, de este modo, con una bocanada de esperanza que luego se prolongará en otra escena, la de Charles sentado muerto de dolor con un mechón de cabellos de Emma en la mano.

III.3.2.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Flaubert reproduce la realidad del contorno ante el lector de tal modo que llega a parecer más de lo que es, adquiriendo en algunos momentos una profundidad y una significación inusitadas. Sus descripciones detalladas dan a los objetos o al medio un carácter único salpicado de contrastes y semejanzas, de relaciones diversas que constituyen un conjunto coherente y forman la simbólica interna de la obra.

Flaubert establece entre los personajes y el contorno espacial en que se mueven relaciones variables según el estado de ánimo del momento o según el punto de vista del personaje que los interpreta (el castillo de Rodolphe, el jardín de Bovary -según Emma, Charles, Homais...)

Flaubert acentúa el *simbolismo de los objetos*, especial en *Madame Bovary*.

- El ramo ("bouquet") de su primer matrimonio que Charles arroja al desván, y el otro "bouquet" de su boda que Emma quemará.
- Otros anuncian un futuro:
 - . La estatua del cura que se rompe (pág. 122).
 - . Emma siente caer sobre sí el frío del enyesado de su nueva casa en Yonville (pág. 118).
- Otros precisan y orientan sueños: la pitillera del vizconde; el odio: cuchillo de Charles; su amargura (que le parece a Emma servida en su plato).

- Otros muestran la monotonía exasperante: campana de la iglesia; "le pilon" de Hippolyte...

Emma hace particularmente significativos los lugares, sobre todo los desconocidos, como anunciadores de una nueva fase de su vida; para ella lo nuevo no puede suceder en lugares conocidos:

"C'était la quatrième fois qu'elle couchait dans un endroit inconnu. La première avait été le jour de son entrée au couvent, la seconde celle de son amitié à Tostes, la troisième à la Vaubyessard, la quatrième était celle-ci" (en Yonville, pág. 119).

Los lugares en que transcurre la acción en *Madame Bovary* aparecen ordenados jerárquicamente según su función en la evolución del amor. Primero, la granja *Les Bertaux* y *Tostes* (págs. 65-66), cuya descripción es neutra como corresponde al desconocimiento total que aún tenemos de los sentimientos de Emma.

En segundo lugar, *Yonville-l'Abbaye* (págs. 100-103).

Inspirado en varios "bourgs" normandos. Lugar inventado según las necesidades de la novela. Tan pronto es presentado como un "gros bourg", cuando Emma lo prefiere a Tostes, como se convierte en un "pauvre village", cuando Emma se muere allí de aburrimien-

to. Su descripción es a la vez ocasión para presentar al contorno social que lo habita.

Es el lugar en que convergen lo rural y lo urbano. Lo urbano representado también por la proximidad de Rouen y el trasfondo de París; lugares a los que acuden algunos personajes de vez en cuando para aportar "novedades" (ver Léon).

Podemos ordenar así la relación de unos lugares con otros, para distinguir la apertura progresiva del espacio material:

París (pág. 279)
 Rouen
 Yonville-l'Abbaye
 Tostes
 "Les Bertaux"
 (granja Rouault
 -padre Emma).



Además de estos "lugares mayores", aparecen otros lugares que llamaremos "lugares de encuentro" cuya función es relanzar la dinámica del amor cuando aparece detenida:

- 1) *Boda en el campo* (cap. IV) - reflejo del realismo épico de Flaubert. Simboliza el inicio de la vida de casada de Emma.

- 2) *El castillo del marqués d'Andervilliers* (págs. 80 y ss.). Simboliza el despertar de sus deseos de amor y lujo.
- 3) *El albergue del "Lion d'or"* (cap. 2, II parte). Inaugura su nueva vida en Yonville en donde empiezan sus aventuras amorosas; su relación con Léon.
- 4) *Los comicios* (cap. 8, II parte). Inicia tras ellos su relación con Rodolphe.
- 5) *Teatro* (cap. 15, II parte). En él tiene lugar su segundo encuentro con Léon.

Los lugares cerrados facilitan el secreto de sus relaciones amorosas:

- *La habitación en el hotel de la Croix Rouge de Rouen*, en donde Emma está sola antes de su entrevista con Léon:

"La chambre semblait petite, tout exprès pour resserrer davantage leur solitude" (pág. 269).

- *La habitación en donde se refugian sus amores con Léon* (pág. 301):

"Comme ils aimaient cette bonne chambre pleine de gaieté malgré sa splendeur fanée!"

"Et ils vivaient là, volets fermés, portes closes, avec des fleurs par terre et des sirops à la glace" (pág. 291).

- *La catedral de Rouen*, e incluso *la capilla de la Virgen*, refugio de su virtud para Emma. Al dejar la protección de sus muros sucumbe: "*le fiacre*" (pág. 280).
- Otros lugares a los que Emma se retira cada vez que quiere proteger su intimidad:

- . *Su propia habitación*, refugio de sus ensoñaciones frente a la presencia de su marido (págs. 196, 304).
- . El *grenier* (pág. 238), en donde lee la carta que le anuncia la ruptura definitiva de su relación con Rodolphe. Es una *altura opresora*, a pesar de dominar todo desde ahí:

"Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde, qui lui serrait les tempes et l'étouffait (...) la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide" (pág. 238).

- . El *cenador* ("la tonnelle", pág. 202): refugio de sus amores clandestinos con Rodolphe.

Podemos integrar que el amor de Rodolphe es un *amor al aire libre* (paseos a caballo, jardín de los Bovary), mientras que el de Léon es un *amor de apartamento*. Tanto en el caso de Rodolphe como en el de Léon, el inicio de la relación amorosa tiene por escenario el campo: paseo a caballo (192 ss.) con Rodolphe; los tres días de luna de miel con Léon en Rouen (pág. 291):

"Le soir, ils prenaient une barque couverte et allaient dîner dans une île..."

La evolución en el espacio corresponde a una evolución psicológica y hay estrechamiento del espacio en la medida en que el amor de Emma se repliega en sí mismo siendo más tiránico²⁴.

Georges Poulet²⁵ destaca el carácter circular de la realidad en Flaubert, especialmente en el pasaje en que Emma pasea a sus lebreles y se siente encerrada en los muros de Tostes (pág. 78); en el baile del marqués de Adervilliers, Emma ve:

"Tout tourner autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot" (pág. 86).

Son giros físicos que prefiguran los giros mentales que van a describir a continuación los pensamientos de Emma.

Lo mismo sucede cuando Emma se siente definitivamente abandonada por Rodolphe:

"Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient..." (pág. 347).

Por contraste, aparece en la novela el *simbolismo de las ventanas* que facilitan a Emma enormemente la *ensoñación*. Son muchas las veces en que ésta abre una ventana para escapar a "l'ignoble ici-bas".

Incluso en el baile, auténtico sueño despierta, quiere soñar aún más:

"Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda" (pág. 87).

Cuando Léon se separa de ella por primera vez:

"Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages" (pág. 154).

Desde la ventana ve también aparecer por primera vez a Rodolphe (pág. 161). Según Béatrice Didier²⁶:

"La fenêtre permet le vague rêve d'un futur indéterminé ou facilite une communication avec un dehors chargé de promesses, par opposition au renfermement de la maison où le rêve s'étirole".

El estudio de las costumbres provincianas que Flaubert se propone con su obra *Madame Bovary* le lleva a crear un contorno humano de gran riqueza en el que aparecen vivamente representados los personajes propios de una ciudad de provincia de la época. Presentamos una breve síntesis, intentando destacar aquellos rasgos que en cada comparsa pueden facilitar o impedir de algún modo el avance de la narración, pues favorecen u obstaculizan el amor.

M. Homais y M. Bournisien. El farmacéutico y el cura.

M. Homais no es indispensable en la acción de la novela, pero su presencia enriquece notablemente el relato.

Según el mismo Flaubert, Homais viene de *homo* ("hombre"); es la encarnación máxima de la estupidez humana. Carece de toda capacidad de cuestionarse. Es o hace de farmacéutico, médico, periodista, padre de familia... es el burgués ejemplar. En él Flaubert parodia el lenguaje voltairiano, progresista y anticlerical (pág. 110) que la burguesía del siglo XIX había hecho suyo para asentarse cómodamente en el "Progreso". Su evolución en la novela es ascensional; mientras Emma se suicida y Charles muere de abatimiento, él recibe la "Croix d'honneur".

Su función dramática en la obra es clave. Es el motor de casi todos los acontecimientos fatales en cada bifurcación narrativa:

- Anuncia los comicios, en los que Rodolphe seduce a Emma.
- Sugiere la operación del pie cojo, que es un fracaso para Charles.
- Aconseja a Charles que lleve a Emma al teatro, en donde ésta vuelve a encontrarse con Léon.
- Indica el lugar en donde se guarda el arsénico, facilitando el suicidio de Emma.

M. Bournisien.

En el terreno espiritual manifiesta la misma influencia que Homais en el terreno científico. Mientras Homais es el activo, representante del Progreso, Bournisien es el pasivo, representante de las ideas tradicionales.

Ambos están cerrados en sus soliloquios (véase escena final ante Emma muerta, págs. 313 y ss). Ya antes, Bournisien había sido incapaz de escuchar a Emma cuando acude a él en busca de consejo. Con respecto a Emma, el cura Bournisien simboliza la imposibilidad de comunicación que ésta experimenta con los habitantes de Yonville (pág. 147).

Otro personaje con un papel funesto en la acción: **M. Lheureux**. Muestra cómo en el universo burgués todo se paga: la pasión cuesta cara. La ruina moral y financiera aparecen inexorablemente unidas.

Sus apariciones son siempre intempestivas:

- Cuando Emma es consciente de su amor por Léon (pág. 137).
- Tras el primer regalo de Emma a Rodolphe trae su primera factura.
- Tres días después de verla en Rouen del brazo de Léon acude a pedirle dinero (pág. 307).

Por otro lado, citaremos a *las comparsas propiamente dichas* que sirven a la significación global de la obra; afirman el orden establecido, las costumbres comunes, imponen a la heroína su presencia, sus actos, sus palabras, constituyendo el mundo que ésta detesta. Todos se reúnen para criticar de un modo u otro lo

que les sorprende: la originalidad de Emma, la pasión excesiva de Charles.

Todos los personajes de *Madame Bovary* son mediocres, pero la mediocridad es diversa en ellos y aparece expresada en sus diferentes matices, incluso en el diálogo; así, sus ideas se traducen casi automáticamente en lugares comunes, en "idées reçues", incluso en los momentos de crisis, debido al peso de la costumbre. De ahí que todos tengan una dimensión de realidad.

Algunos de ellos:

- *Le père Rouault*: su función es dar una pincelada conmovedora a la novela:
 - . la tristeza y nostalgia de su juventud y matrimonio al casarse su hija Emma (págs. 63-64);
 - . su dolor mudo ante la muerte de Emma contrasta con el parloteo indiferente de Homais.
- *Mme. Bovary mère*, celosa de Emma que la priva del cariño exclusivo de su hijo Charles (pág. 76).
- *M. Bovary père*, de turbulenta vida.
- *El doctor Larivière*, aparece como un dios superior ante la inferioridad de Charles, pero no actúa, sólo da su veredicto.
- *Justin*: recuerdo de la ternura amorosa de la adolescencia (pág. 120).

Siempre rondando la casa de los Bovary "pour la voir" (págs. 132, 192). Emma ignora este amor sincero y silencioso que está a su lado cuando se siente abandonada por todos y frustrada en el amor (pág. 372).

Algunos personajes son apenas evocados, ej., en Tostes, el organista de Barbarie; otros aparecen a intervalos irregulares, ej., el Ciego; otros se destacan súbitamente, ej., el notario Guillaumin; otros son casi objetos simbólicos, ej., el anciano duque de la Vaubyessard; o reflejos significativos, ej., Félicité; a veces representan la obsesión, ej., Binet y su torno, Hippolyte...

Constituyen todos un cuadro sociológico de la vida provinciana francesa durante la época de la Monarquía de Julio:

- Nobles del Antiguo Régimen - burgueses - terratenientes - el notario.
- Representantes de la ciencia: médico y farmacéutico.
- Representantes de la tradición moral: el cura.
- Representantes de la circulación del dinero: el usurero.
- Campesinos y personal doméstico: la mère Rolet, Catherine Leroux y la misma hija de Emma, Berthe, que irá a trabajar a una fábrica (proletariado).

Emma no consigue integrarse en ningún grupo social:

"Paysanne d'origine, aristocrate de désir, petite bourgeoise dans sa vie"²⁷.

En *Madame Bovary*, la concepción del **tiempo** tiene mucho que ver con la visión monótona que Emma tiene de la vida y de la relación con los demás. Es un *tiempo continuo*, constituido por la duración

repetitiva de todas las horas. En general y a lo largo de la narración el *pasado* se une al *presente* y éste al *futuro*, llegando a constituir una trama uniforme, como dice G. Poulet:

"Le temps est un vide à l'intérieur duquel existe un seul moment toujours pareil, n'apportant rien"²⁸.

Efectivamente, Flaubert no da demasiada importancia a la cronología de los hechos que narra. Sitúa la novela en el reinado de Louis-Philippe (restauración de la monarquía de Julio), pero no da referencias históricas precisas. Más que en detallar los años, se fija en el momento del año, en la estación, p. ej. (págs. 245, 323), y en su valor novelesco; así, los jueves Emma acude a Rouen para ver a Léon (pág. 298).

El tiempo pasa más o menos deprisa según los acontecimientos. Algunos períodos de la vida de Emma son rápidamente resumidos y, de pronto, se destaca un episodio cuya duración real es breve pero cuyo significado es grande. Estos momentos en que la monotonía queda rota coinciden con los momentos en que Emma vuelve a vibrar ante la vida. Entonces vuelve a adquirir la noción del tiempo, porque el amor es posible para ella.

III.3.3. CONCLUSIONES.

L'éducation sentimentale y *Madame Bovary* recrean algunos de los temas básicos de las novelas del grupo II, pero desde unas perspectivas claramente distintas, por lo que la narración aboca a conclusiones diferentes. Así, *L'éducation sentimentale* y *Madame Bovary* se inscriben también dentro de las *novelas de educación*. Los personajes-actantes existen únicamente en función del amor que viven. Henry no existiría sin su relación con Mme. Renaud, ni Jules sin Lucinde (al menos durante la primera parte de la obra), ni Emma separada de Léon, de Rodolphe e incluso de Charles. En ambas novelas la acción tiene mucho en común; los personajes se inician en la vida al ir abriéndose al amor. Asimismo, la trayectoria de sus vidas tiene mucho que ver con la concepción amorosa que han hecho suya.

Henry en *L'éducation sentimentale* y Léon en *Madame Bovary* siguen evoluciones semejantes; desde el amor-platónico pasan al amor-pasión y, una vez absorbidos por los valores mediocres de la sociedad en que se mueven, abocan en el mero amor-sensual, impregnado de intereses. Ambos eligieron, casi inconscientemente algunas veces, el contemporizar con las ideas en boga, y siguieron la evolución de cualquier contemporáneo suyo.

Jules, por el contrario, se rebela contra el orden establecido; viendo frustrado su amor-virtud, se sumerge en una profunda crisis existencial en la que descubre otro amor más puro y eterno que le lleva a la búsqueda a ultranza de la Verdad y de la Belleza.

Emma se sitúa a medio camino entre las dos respuestas anteriores. Se debate entre su tendencia al amor-ideal y su necesidad de materializaciones concretas; entre lo que podemos llamar el *erotismo* y el *misticismo* (o mejor, pseudomisticismo, como veremos).

Inquieta por naturaleza, Emma es incapaz de implicarse en algo con constancia; quiere aprender italiano, historia, filosofía, pero no consigue hacerlo; ni siquiera persevera en sus deberes de madre o de esposa. Nada le interesa realmente y por eso se sume en la más angustiosa monotonía. Sólo se siente viva en sus ensoñaciones amorosas o en sus amores reales (Léon, Rodolphe). Sus inclinaciones místicas resurgen como un consuelo, el único posible, a su frustración amorosa.

Esa tremenda necesidad que obsesiona a Emma de ser amada, de ser estimada por otro, de salir de su aislamiento, le impide conocer objetivamente la realidad y la conduce al *materialismo amoroso* en lugar de incluirla entre las heroínas del amor sublime de sus sueños.

Rodolphe tiene algo del cinismo del *amigo Morel* de *L'éducation sentimentale*. Escépticos ante el amor, sólo buscan satisfacciones inmediatas; en modo alguno comprenden las idealizaciones de Emma o del joven Henry.

M. Renaud vive en la inconsciencia como Charles; pero, mientras en el primero predomina la indiferencia ante todo lo que no sean sus intereses burgueses, Charles vive en una pasividad gozosa fruto de la admiración que siente por Emma. Nada le impide ser fiel a su amor sencillo, ni las infidelidades al fin descubiertas de Emma, ni la ruina económica que le deja en herencia.

Podemos ordenar los personajes de estas novelas en virtud de la idealidad que alcanzan en el amor:

	Léon	Henry	Emilie
Jules - Emma - <	-		<
	Henry	(Morel)	Lucinde

[Charles -/- M. Renaud]

Llegamos a dos conclusiones:

Por un lado, en este grupo de novelas, la mujer carece del protagonismo que le caracteriza en los otros dos grupos.

Parece que en *L'éducation sentimentale* los personajes femeninos (Emilie y Lucinde) carecen de identidad propia; diríase que no tienen apenas protagonismo en la evolución del amor, sino que siguen la línea trazada por los hombres. Aunque Emilie toma la iniciativa al comienzo de la relación con Henry, aunque ella da el paso hacia el amor-pasión y mantiene el vínculo afectivo en América, queda anulada, olvidada, cuando Henry está ya preparado para entrar en la vida social... De Lucile casi lo ignoramos todo; ella no realiza nada por su propia iniciativa, sino que es la capacidad idealizadora de Jules la que la transforma convirtiéndola en la fuerza para descubrirse a sí mismo.

¿Y Emma Bovary? Emma sí parece la protagonista de su vida, porque a través de ella conocemos a los demás personajes; sin embargo, es también la víctima. La complejidad de ese amor que busca obsesivamente la desborda.

Por otro lado, en las dos novelas hay una gran proliferación de personajes secundarios que no inciden de modo directo ni en la acción ni en la evolución de los actantes, ni en el amor, a no ser por el trasfondo de mediocridad que crean. En efecto, son fieles representantes de un mundo mediocre en donde todo es alicorto, porque se imponen los intereses materiales; en donde hasta el amor queda materializado por los intereses que subyacen.

Desde el punto de vista de la morfología del amor, *L'éducation sentimentale* desarrolla el viejo tema del aprendizaje de la vida por el joven a través del amor; así lo anuncia el título mismo de la obra. Para ello, Flaubert recurre a datos biográficos (su gran amor de adolescencia por Elisa Schelésinger, principalmente) que inserta en un determinado contorno social. Pero, ante todo, la novela presenta las dos respuestas que el joven puede dar a la vida cuando, tras una desilusión radical, experimenta el vacío interior propio de la misma condición humana: o seguir las leyes sociales olvidando los ideales primeros o salir de ellas yendo hacia horizontes más amplios buscando siempre lo Ideal:

"Deux choses arrivent: ou l'homme s'absorbe dans la société, prend les idées et les passions, et disparaît alors dans la couleur commune; ou bien il se replie sur lui-même, en lui-même, et rien n'en sort plus" (pág. 291).

Henry y Jules, los dos actantes amigos, encarnan respectivamente cada una de estas posturas. En realidad, se trata de un personaje con dos caras.

El amor-pasión o el amor-ensoñado llevan a los personajes al *descubrimiento del vacío*. Jules, abandonado, quiere arrojarse al agua arrastrando en su caída a una joven mendiga; luego, imaginará a Lucinde ahogada en el mismo lugar: matar y matarse. Henry, aunque más lentamente, llega a la misma situación con su amor antes de incluirse en la vida social: en América asiste a la

erosión paulatina de su amor por Emilie (págs. 243-252); el amor-pasión surge en "l'anonymat de la chair"²⁹. Jules consigue al final elevarse desde la *muerte* al *ideal*; desde la temática del desorden y del vacío hacia lo ideal, superando la existencia individual.

Parece difícil encontrar un principio interno de composición en una obra narrativa tan diversa en la que coexisten escenas de novela alegre, de novela epistolar, una educación sentimental y una educación de artista; pero, tras esta aparente alteración de la "unidad óptica" de la novela, en el centro del libro aparece siempre la evolución de una dicotomía:

amor-pasión ----- amor-virtud.

El primero lleva a la rutina y al hastío; el segundo abre a perspectivas inusitadas que elevan a la Belleza.

Esta dicotomía constituye ese famoso "centre lumineux où l'ensemble des choses converge", según G. Flaubert:

"Le roman flaubertien apparaît comme une composition, comme un ordre. Cet ordre est formel. Des éléments sensibles et affectifs, en eux-mêmes informes, se disposent en un courant circulaire, au point médium duquel il y a, pour citer la plus belle expression de Flaubert, "un centre lumineux où l'ensemble des choses converge". Du centre à la circonférence et de la circonférence au centre, il y a des mouvements et pourtant de constants rapports"³⁰.

En la segunda *Education sentimentale*, el amor de Frédéric Moreau por Mme. Arnoux da claramente a la novela su significación y estructura; en la primera *Education sentimentale*, la variedad desordenada del universo se ordena incansablemente alrededor del objeto central, simbolizado en esta dicotomía: amor-pasión, amor-virtud; la mujer permanece incluida en ella y como determinada por ella (en especial Emilie).

Gustave Flaubert ha desarrollado progresivamente en *Madame Bovary* una idea que será central en varias de sus obras: el amor *insaciable, sensual y "místico"*.

A partir de un doble tema literario banalizado por los escritores de la generación anterior: el adulterio, y de un estudio de las costumbres provincianas, realiza un minucioso estudio de la evolución psicológica de una mujer -Emma- que, incapaz de soportar la mediocridad de cuanto le rodea, lucha desesperadamente por huir de la rutina mediante el amor.

Las grandes líneas del desarrollo del amor en Emma pueden resumirse así:

1. *Crisis romántica*, al constatar la mediocridad de su relación con Charles con el mundo encantado que intuye en el baile de Vaubyessard. Esto le prepara para el amor.
2. *Amor platónico* con Léon, que toma la forma de adoración (pág. 141). Léon no se atreve a declarararle sus sentimientos y la relación queda interrumpida.

3. *Amor-pasión.* Tras una serie de crisis, Emma comprende que fue demasiado prudente en su relación con Léon. No quiere dejar escapar una nueva ocasión de amor con Rodolphe, que encarna para ella la pasión.

La relación cae en la monotonía. Emma llega a un exceso de sentimentalismo, luego se hace tiránica; para Rodolphe es una simple "*maîtresse*".

4. *Breve etapa pseudomística.*- intuye otro amor, el amor a Dios.

5. *Amor-pasión con Léon.*

"L'amitié fraternelle" que Emma proponía no fue posible. Para Léon ella es "*une vraie maîtresse*" (pág. 301).

Otra vez, Emma se hace tiránica con su amante y se produce la ruptura. Un nuevo intento de retomar la relación con Rodolphe termina en el fracaso. Desesperada, se envenena.

Nuevos "*élancements mystiques*" (pág. 357).

Este esquema refleja los vaivenes de Emma en la *búsqueda de su felicidad*. La narración avanza gracias a las distintas concepciones de la relación amorosa que Emma asume. El paso de una a otra relanza la acción cuando ésta parece haber caído en la monotonía; así, tras la interrupción de su relación con Léon, Emma se sume en una crisis que sólo superará al conocer a Rodolphe; igual sucede al romper con él; la acción se detiene mientras Emma se refugia en una pseudomística, para retomarse con motivo de su reencuentro con Léon y para decaer definitivamente (suicidio) ante el doble fracaso de su amor con él y con Rodolphe.

Fracaso en la búsqueda de la felicidad por el amor es la expresión que resume todo el avance de la narración y, con ella,

el fracaso de la mujer que quiere liberarse mediante la búsqueda de sí misma, del lugar que puede ocupar en el mundo de las relaciones con el otro.

El simbolismo del **espacio** aparece *subvertido* en estas dos novelas. Hasta ahora París representó la hipocresía y la corrupción frente a la sinceridad y sencillez de la provincia. En *L'éducation sentimentale* tanto Aix como París son espacios opresores en donde reina la norma establecida... Son muy escasas las descripciones de jardines o de espacios abiertos en donde aflora la intimidad. Incluso América, posible espacio de lo ideal, descubre su falsedad. En *Madame Bovary*, Emma no cesa de soñar con París como la única liberación de la mediocridad provinciana; para nada existe ya la paz, la contemplación y el amor que la vida rural había supuesto en otros momentos. Pero sospechamos el error de esta ensoñación al visitar Rouen. La ciudad se reduce casi por completo al apartamento de Léon, es decir, a un amor cerrado en sí mismo.

La escasez de descripciones de la naturaleza contrasta con la exagerada atención por los pequeños objetos. Aquí se expresa el simbolismo interno de la obra. La descripción de la habitación de Emilie, las observaciones de Emma sobre sus amantes parecen una prolongación del aspecto material del amor corpóreo.

Los lugares son vistos a través del estado interior de los personajes (la indiferencia primera de Emma ante Tostes, o de Henry en América). Por eso, el campo o los jardines que aparecen en los primeros momentos del amor van estrechándose cuando la relación deja la evolución ascendente, hasta reducirse a la habitación.

En *L'éducation sentimentale* y en *Madame Bovary* sólo existe el ritmo interior. Los personajes están más allá de la coordenada espacio-temporal porque nunca les interesó lo externo, no porque, superados un medio y un tiempo concretos, se alzaran a otra dimensión más universal.

Flaubert presenta, sobre todo en *Madame Bovary*, un buen cuadro sociológico de la vida provinciana durante la época de la Monarquía de Julio de Louis-Philippe, pero Emma aparece desintegrada de todo grupo social. En ella pasado, presente y futuro se funden dando lugar al mismo vacío.

Otra diferencia con respecto a los dos grupos de novelas anteriores: mientras en aquéllas los amantes superaban el espacio y el tiempo en virtud de la plenitud de su amor, Emma es consciente del tiempo y de su contorno justamente cuando se enamora.

Podríamos concluir que hay un proceso lógico. El amor lleva de la *inmanencia* (mundo de las ensoñaciones) a interesarse por el *medio real* y de éste a buscar lo *ideal posible en lo real*. Dependiendo del nivel psicológico en que se encuentren los personajes entrarán en una u otra dimensión.

N O T A S

1. Lettre à Louise Colet, 15 août 1846. *Correspondance*, t. I., pág. 254. Cit. par Antonia FONYI, *Préface-lecture de la Première Education Sentimentale*. París, Garnier-Flammarion, 1980.
2. G. Flaubert, *L'éducation sentimentale, Première version*. París, Garnier-Flammarion, 1980.
3. G. Flaubert, *Oeuvres complètes*, t. XII. París, Conard, pág. 236.
4. Vid. Maurice BARDÈCHE, *L'oeuvre de Flaubert*. París, Les sept conteurs, 1974, págs. 89-90.
5. FONYI, A. *op. cit.*, pág. 19.
6. G. Flaubert, *Oeuvres complètes*, t. II, pág. 392. Cit. por FONYI, *op. cit.*, pág. 20.
7. FONYI, *Op. cit.*, págs. 25 y ss.
8. Entre ellos Maurice BARDÈCHE, *op. cit.*, pág. 96.
9. *Correspondance*, t. II, pág. 140.
10. MONTHERLANT, Henry de. "Préface" a *Madame Bovary* de Flaubert. París, Librairie Générale Française, coll. Livre de poche, 1983.
11. *Flaubert aujourd'hui*. (Entretiens avec Roland Barthes et Philippe Sollers). Art.: "L'écriture Flaubert", par Philippe VERAULT. *Magazine littéraire*, janvier 1976, n° 108, pág. 7.
12. FLAUBERT, *Mémoires d'un fou*, vol. 1, pág. 230. Cit. por Ph. VERAULT, *art. cit.*, pág. 8.
13. *Un parfum à sentir*. Flaubert, I, pág. 67, cit. por Ph. VERAULT, *art. cit.*, pág. 8.
14. *Ibidem*, pág. 7.
15. *Flaubert aujourd'hui*. Art.: "La crise de la vérité". Entretien avec Roland BARTHES par Jean-Jacques Brochier. *Magazine littéraire*, janvier 1976, n° 108, pág. 27.
16. COLLING, Alfred. *Gustave Flaubert*. París, Librairie Arthème-Fayard, 1941, pág. 152.

17. DIGEON, G. *Flaubert*. París, Hatier, coll. Connaissance des Lettres, 1970, pág. 61.
18. ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. París, J. Corti, 1981.
19. Vid. DIGEON, *op. cit.*, pág. 70
20. POULET, Georges. "La pensée circulaire de Flaubert", in *La nouvelle revue française*, 1^{er} juillet 1955, n° 31, pág. 52.
21. DIDIER, Béatrice. "Commentaires" a *Madame Bovary* de Flaubert. París, Librairie Française Générale, coll. Le livre de poche, 1983, pág. 13.
22. Carta 18 feb. 1859 a Mlle. Leroyer de Chantepie, cit. por DIGEON, *op. cit.*, pág. 71.
23. DIDIER, Béatrice. *op. cit.*, pág.
24. Según Mme. GUTHOT-MERSCH, *La genèse de Madame Bovary*. París, Corti, 1966; reprint Slatkine, 1980, pág. 459.
25. POULET, G. *op. cit.*
26. DIDIER, B. *op. cit.*, pág. 19.
27. DUCHET, Claude. "Roman et objets, l'exemple de Madame Bovary", *Europe*, sept. 1969.
28. POULET, G. *op. cit.*, pág. 39.
29. Jean-Pierre Richard, "La création de la forme chez Flaubert", in *Littérature et sensation*. París, Le Seuil, 1954, pág. 131.
30. Georges Poulet, "La pensée circulaire de Flaubert", in *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1955, n° 31, pág. 52.

III.4. ANALISIS DEL CUARTO GRUPO DE NOVELAS

III.4.1. RAPHAEL
(Alphonse de Lamartine, 1847)

Texto utilizado:

Alphonse de Lamartine, *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962.

Lamartine pone en prosa muchos de los temas que le habían inspirado bellísimas poesías; fruto de este trabajo son *Graziella* y *Raphaël*.

Por otro lado está la influencia de la época. Después del siglo XVIII se extiende entre los escritores la costumbre de narrar sus recuerdos. En estas "autobiografías", la verdad es casi siempre voluntariamente alterada por sus autores. Lamartine nos cuenta su juventud tal como la ve a distancia, cuando ya el tiempo ha hecho olvidar los detalles superfluos, cuando está en una edad en que la juventud lejana aparece con una singular seducción. Sobre esta nostalgia, Lamartine lo *idealiza todo*.

En su *Cours familier de littérature* sobre *Le lys dans la Vallée de Balzac*, Lamartine dice:

"Cela me ressemble quand, voulant associer l'hypocrisie du monde au délire de la passion, j'écrivis ce livre à moitié vrai, à moitié faux, intitulé *Raphaël*. Le public se sentit trompé et m'abandonna. Je l'avais mérité: la passion est belle, mais c'est à condition d'être sincère. Ou renoncez à peindre l'amour, ou sacrifiez à la vertu"³.

Efectivamente, Lamartine poetiza en *Raphaël* su amor hacia Mme. Charles. Los trabajos de la crítica han desentrañado la figura de *Julie* y, a juzgar por estas investigaciones extraídas de la propia obra de Lamartine, *Julie* es aquella misma *Elvire* en quien nuestro autor encontró un amor sobrehumano y que, atravesando

III.4.1.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Los datos genéticos de Lamartine y los de su obra *Raphaël* se entrelazan asombrosamente.

Alphonse de Lamartine (Mâcon, 21. oct. 1790) es siempre por su nacimiento y por su estilo de vida un "gentilhomme". Durante su infancia en Milly aparecen los rasgos que marcarán profundamente su carácter; allí tiene lugar su educación en contacto cotidiano con la naturaleza y con los campesinos, la enseñanza religiosa feneliana de su madre y su instrucción profana confiada al abad Dumont. Nace en el momento en que la historia da un tremendo vuelco; poco después de la toma de la Bastilla; le toca vivir la Restauración de los Borbones y, llevado de sus antecedentes familiares y de su odio a Napoleón, ingresa en la milicia para servir a la familia reinante (1817). Con gran popularidad como poeta, participó en la Revolución de Julio de 1830.

Se presenta tradicionalmente a Lamartine como un hombre en el principio de su crepúsculo tras su derrota política de 1848 en las elecciones presidenciales. Pero la realidad no es tan sencilla ni en política ni en literatura. En 1849 obtiene un mandato parlamentario y completa su acción política haciéndose periodista. Como escritor está también en plena actividad.

Desde 1843, por necesidades pecuniarias, Lamartine había comenzado sus *Confidences*. En 1847 empieza su *Histoire de la Constituante*, pero a sus 57 años se siente rejuvenecer hasta la adolescencia y retoma sus *Confidences* y escribe "dans la nuit, un petit livre intitulé *Raphaël ou Pages d'amour*"¹. El 5 de diciembre, el libro está casi terminado.

¿Cómo explicar este giro en la obra hasta ahora realista de Lamartine?

Menéndez Pelayo resume así el carácter de Lamartine:

"Lamartine no pertenece a ninguna escuela, no es un literato de oficio: no es artista en el sentido restringido de la palabra; no concede atención, sino muy secundariamente, a todas las cuestiones de procedimientos y de factura; es un hombre a quien el dolor y la contemplación mística hicieron poeta..."

Y continúa M. Pelayo:

"Se presenta pura y sencillamente como hombre que ama, que padece, que cree, que espera. Estéticamente, Lamartine era platónico fervoroso, es decir enamorado de la belleza espiritual y suprasensible, incapaz de ver en el mundo lo malo, lo discordante ni lo feo..."².

No cabe duda de que la crítica ya ha desmitificado enormemente esta imagen que durante largo tiempo se tuvo de Lamartine, sin embargo hay algo especial en su psicología que le invita a idealizar cuanto ha vivido. Así, en los últimos años de su vida,

durante algunos meses la vida de Lamartine, le consagró como poeta.

La realidad parece ser muy semejante a la historia novelada en *Raphaël*.

Julie Françoise Bouchaud des Hérettes nace en París en 1784. Su infancia transcurre en Santo Domingo. En 1791 la familia se traslada a París, donde lleva una vida desgraciada al lado de un padre malvado y brutal, hasta casarse con M. Charles, físico célebre y hombre de edad (57 años).

Esta "pobre Julie" enferma, alma exquisita a la que la sombra de una muerte próxima rodea de un encanto misterioso y sobrenatural, tras un viaje llega al balneario de Aix, en Savoie, en donde en septiembre de 1816, Lamartine la encuentra.

Son unos días de verdadera pasión amorosa que el invierno detiene. En París se vuelven a ver; durante cuatro meses se ven cada día o se escriben llenos de entusiasmo. Se citan en Aix en septiembre de 1817, pero la enfermedad le impide a ella acudir y, solo y desolado, al borde del lago de Bourget, Lamartine escribe la inmortal elegía del *Lac*. Una última carta de Julie, grandiosa y noble, le declara no querer vivir más que para ofrecer al poeta el sacrificio de su amor. El 18 de diciembre Julie muere y el poeta desde Milly no puede asistir a su fin. La

muerte de Julie fue para él un desquiciamiento de todo su ser y dejó una huella imborrable en su vida.

Se ha discutido mucho sobre la naturaleza del amor entre Lamartine y Mme. Charles. Como presume Jean de Cognets:

"Il n'est guère douteux que dans le premier enivrement de leur amour partagé, à Aix, l'amant et l'amante ne se soient donné l'un à l'autre les témoignages les plus complets de leur tendresse et de leur sensibilité" (expresión utilizada por Mme. Charles en una carta)'.⁴

Es posible que ambos amantes, por voluntad de Lamartine más que de Mme. Charles, se prometieran preservarse en adelante de toda relación carnal en su pasión espiritualizada y fueran fieles a esta resolución.

De lo que no cabe duda es de que la influencia de Julie sobre Lamartine fue real y profunda: le liberó de los amores fáciles y de la holganza; le hizo comprender y sentir la dulzura y claridad de la religión; le dio confianza en sus fuerzas; se casó para obedecerle y serle más fiel; le introdujo en el mundo de la diplomacia y, de su amor transfigurado por la muerte, brota la inspiración poética que caracteriza a Lamartine: la verdadera poesía que nace del sentimiento real.

III.4.1.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

III.4.1.2.1. Los personajes antes del amor.

Raphaël.

Durante toda la novela se conserva la *incógnita* sobre su verdadera identidad:

"Le vrai nom de l'ami qui écrit ces pages n'était pas Raphaël" (*Raphaël*, pág. 43).

Sus amigos le llaman "Raphaël" por semejanza con el retrato del mismo nombre de Florencia y por su singular carácter: su alma era

"une transparence de beauté matérielle ou idéale éparse dans les oeuvres de Dieu et des hommes" (pág. 43).

Tampoco conocemos claramente quién es ese amigo que nos cuenta la historia de Raphaël con el mismo detalle de quien la hubiera vivido. Parece como si tras esas tres figuras -el narrador, el amigo y Raphaël- se emboscara una sola persona: el mismo Lamartine.

Esta novela nos presenta con bastante claridad la prosopografía del actante masculino Raphaël, cuya apariencia física es minuciosamente detallada ya en el primer capítulo durante tres descripciones sucesivas: Raphaël adolescente (16 años), Raphaël joven (22 años), Raphaël adulto. A la vez son tres estampas representativas de su carácter.

En el Raphaël adolescente aparecen unos rasgos físicos que se repiten en los otros dos retratos y que apuntan a su cualidad más sobresaliente: su *sensibilidad* especial. Se repiten los términos: "mélancolique", "rêveuse", "délicatesse", "légère"...

- Al contemplar el retrato, "on s'attriste sans savoir de quoi" (pág. 46).

En el Raphaël joven destaca la "langueur pensive ou souffrante" (pág. 22). En el Raphaël de los 34 años: "pâleur", "blancheur", "langueur"... "La beauté de la mort" (págs. 52-53).

Todo se reduce a una *sensibilidad exagerada*, sin objeto definido, que se plasma en "ce sentiment de nostalgie qu'on appelle le mal du pays (...) le mal du ciel!" (pág. 43), que procede de "cette passion du beau". Amaba la virtud sobre todo porque era bella. Capacidad sin orientar debido a sus orígenes humildes y oscuros que le "retenait malgré lui dans l'oisiveté" y le hacía *desgraciado*.

Efectivamente, su condición social le condiciona en parte:

"sa famille était pauvre (...) son père avait déposé l'épée par la charrue (...) Sa mère avait été élevée dans le luxe et dans les élégances d'une capitale" (pág. 46).

Su educación se hace:

"par la nature au milieu des enfants des montagnes (...) [mes] études faciles et passionnées" (pág. 106).

Cuando la acción propiamente dicha de la novela comienza, Raphaël tiene 24 años (pág. 106); es *el prototipo romántico por excelencia*: "Jeune et doux de physionomie" (pág. 104), pero "seul et si triste" (pág. 105), por:

- "mon désœuvrement forcé" (pág. 106): "Mon ardeur par l'état militaire trompée par la paix".
- "mauvaises amitiés à Paris".
- "les mélancolies... le désir de mourir... le désenchantement de tout... la langueur physique, résultat de la lassitude de l'âme... la précoce sénilité de l'âme... le détachement de la terre d'un homme mûr et fatigué de jours" (pág. 106).
- "découragé pour jamais aimer" (pág. 105):

"Je songeais encore moins à aimer. Je jouissais au contraire avec un âpre et faux orgueil d'avoir étouffé pour jamais cette puérilité dans mon cœur et de me suffire à moi seul pour souffrir ou pour sentir ici-bas. Quant au bonheur, je n'y croyais plus" (pág. 70).

"Je méprisais profondément l'amour" (pág. 78).

Julie.

Del aspecto físico de Julie conocemos: sus "cheveux noirs"; "la hauteur et la gracieuse flexibilité de sa taille" (pág. 227); "sa grâce et sa beauté" (pág. 70); "candeur", "sincérité", "limpidité" (pág. 109).

Los rasgos de su semblante desvelan su carácter:

"Ses yeux étaient couleur de mer claire ou de lapis veiné de brun, fendus en losange (...) le regard de ces yeux semblait venir d'une distance que je n'ai jamais mesurée depuis dans aucun oeil humain (...) Le nez grec se nouait par une ligne presque sans inflexion à un front élevé et rétréci comme le front pressé par une forte pensée; les lèvres étaient un peu minces, légèrement déprimées aux deux coins de la bouche par un pli habituel de tristesse; les dents de nacre plutôt que d'ivoire comme celles des filles des rivages humides de la mer et des îles; le visage d'un ovale (...); la physionomie d'une pensée plutôt que d'un être humain. Et pardessus cette rêverie générale de l'expression, une lanqueur indécise, entre celle de la souffrance et celle de la passion" (págs. 74-75).

Es vista en general como

"une femme étrangère retenue aux bains par une lanqueur qu'on craignait de voir dégénérer en consommation lente" (pág. 69).

Para Raphaël es "cette beauté surnaturelle" (pág. 85),
 "l'immortelle vérité"...

Ella se define como:

"L'ombre de la jeunesse, l'ombre de la beauté,
 l'ombre de l'amour (...) une vaine apparence, une
 illusion, un songe" (págs. 108-109).

Su vida le *predispone para el amor*. Tiene gran semejanza con
 Virginie: son del mismo país: "dans une île du tropique" (pág.
 110), criolla: "un abandon naturel un peu sauvage incapable de
 rien feindre ou de rien cacher".

- Huérfana desde los 6 años. Educada "dans toute la splendeur
 et le luxe et dans toutes les amitiés d'élite de ces maisons
 somptueuses où l'Etat recueille les filles des citoyens morts
 pour le pays" (pág. 111).
- "talents précoces" - "beauté", pero "triste".
- A los 17 años: matrimonio con un hombre "célèbre et âgé" (pág.
 112) que será siempre "un père sous le titre d'un époux" (pág.
 114).
- Una sola experiencia amorosa, defraudada: "n'était chez lui
 qu'un délire des sens (...) Je repris mon âme et je me refer-
 mai plus que jamais dans la monotonie de mon froid bonheur"
 (pág. 117).
- Estudios en la biblioteca de su marido, paseos solitarios con
 él, veladas con amigos mayores: "Jeunesse noyée sous cette
 neige de cheveux blancs", "sans un ami ou une amie de mon âge"
 (pág. 118).

- De ahí su enfermedad: "languueur", "menacée de spasmes au coeur" (pág. 119).

-> Viajes a Italia y Suiza (pág. 120).

-> Reposo en Aix como último remedio (pág. 120).

Ambos, Julie y Raphaël, tienen en común esa "languueur" que les hace sentirse al margen de todo en la vida, pero que, de modo inconsciente, les hace estar *preparados para descubrir un amor fuera de lo vulgar*:

"L'histoire de votre vie en changeant le sexe et les circonstances est l'histoire de ma propre vie" (pág. 107).

El entorno humano es secundario en Raphaël, ya que existe por parte de los dos actantes una clara voluntad de aislamiento total:

"J'étais résolu (...) à me séquestrer de toute société qui pouvait m'en distraire, et à m'envelopper de silence, de solitude et de froideur, au milieu du monde que je rencontrerais là; mon isolement d'esprit était un linceul à travers lequel je ne voulais plus voir les hommes; mais seulement la nature et Dieu" (pág. 67).

Todos los personajes secundarios desempeñan en ésta obra un papel positivo en función del avance del amor. Destacamos:

a) *Dos confidentes del amor:*

- Louis de^{***}: amigo de Raphaël y semejante psicológicamente a él:

"Son âme et la mienne se comprenaient par leur désenchantement (...) Louis était en ce moment le seul être dont le contact ne me fût pas douloureux" (pág. 68).

- . También él es víctima de un amor imposible por su pobreza: su amada muere ciega "de découragement et de solitude" (pág. 207).
- . Poeta, identifica sus anhelos con los de Julie y Raphaël: "Trois jeunes destinées (...) identifiées" (pág. 160).

Su función en la narración es la de acompañar a Raphaël en los momentos más difíciles:

- 1) Durante la primera separación de los amantes (cap. XLV).
 - 2) Prepara y facilita todo para el segundo encuentro de los amantes en Aix. El hace llegar la carta fatídica a Raphaël anunciándole la muerte de Julie. El le recoge y anima tras el desastre, y quién sabe si no es este "amigo" el mismo que visita durante el prólogo del libro a Raphaël moribundo y que nos cuenta después la historia de su vida.
- Le jeune comte de V^{***}: comparte con Raphaël su pequeño apartamento en París; conoce todo sobre su amor a Julie y sus cartas

"étaient attendries de respect et presque de piété pour cette apparition mélancolique (Julie) suspendue entre la mort et la vie" (pág. 223).

Ambos amigos carecen de medios económicos para ayudar a Raphaël en sus intentos de permanecer al lado de Julie.

b) *Los familiares:*

- El marido de Julie:

- . "un père sous le titre d'un époux" (pág. 113).
- . "Des traits purs et majestueux qui inspiraient le respect du temps sous les dégoûts de la vieillesse, un visage enfin où le génie et la bonté, ces deux beautés de l'âge, attireraient même l'oeil et l'affection des enfants" (pág. 115).
- . Un problema en él: no cree en la inmortalidad (pág. 255).

Raphaël es para él como "un second fils" (pág. 251) al que muestra todos los saberes acumulados por él; Raphaël termina también adorando a "ce sage et charmant vieillard" (pág. 255).

En su carta final, ante la bella imagen de Julie muerta, confiesa a Raphaël: "J'ai besoin de croire à l'immortalité (...) [a Raphaël] Je vous ai aimé par elle. A cause d'elle aimez-moi!" (pág. 323).

- La madre de Raphaël.

Desde el prólogo sabemos que siente una especial predilección por Raphaël y sus esfuerzos por hacer de él un ser extraordinario son inusitados. Sufre al ver su "jeunesse inoccupée se consumer dans l'oisiveté" (pág. 220); pero ignora lo principal del corazón de Raphaël.

Le da todo cuanto puede para que él sea feliz, incluso vende el anillo recuerdo de su madre (pág. 221), los pocos árboles centenarios de su exiguo jardín (XCIV).

- Otros personajes: constituyen el trasfondo humano de la acción; aparecen esporádicamente.
 - . El niño y el perro de París (pág. 234) acompañan la soledad de Raphaël.
 - . El Docteur Alain, que se interesa por el amor de Raphaël (pág. 293).
 - . Fanchette, pobre criada que cobija a Raphaël en Aix (pág. 309).
 - . El anciano matrimonio de la pensión de Aix (pág. 69).
 - . M. de Bonald y los otros sabios contemporáneos de las tertulias de Julie (pág. 229).
 - . Los pescadores y barqueros del lago...

III.4.2.2. DINÁMICA DEL AMOR.

1) Nacimiento del amor.

A) Descubrimiento de Julie por Raphaël.

- *Primer sentimiento de compasión al saberla "triste", "malade", "comme moi" (pág. 70) -> autocompasión.*
- *Primera imagen: a través de la ventana abierta durante la noche (págs. 71-72): "profil pur, pâle, transparent"...*
 - . ninguna emoción especial.
- *Primera emoción: al escuchar su voz:*

"(...) cette voix m'avait ému. Cette voix restait comme un écho prolongé dans mon oreille (...) C'était un tintinement plus qu'une voix" (pág. 72).
- *Contemplación secreta en el jardín:*

"Une statue de la mort, mais de la mort qui attire et qui enlève l'âme au sentiment des angoisses humaines, et qui l'emporte dans les régions de la lumière et de l'amour sous les rayons de l'heureuse et éternelle vie" (págs. 73-74).

 - . Tras esta visión: "Je rentrerai dans ma chambre tout tremblant" (pág. 75).

B) Trato distante: Raphaël enamorado.

Entre ellos sólo se entrecruza un saludo -en él respetuoso y grave, en ella "avec une mélancolique distraction" (pág. 75)-, un trato distante. Sin embargo, en Raphaël el amor crece inconscientemente:

- Se encuentra "triste et désorienté" si no la ha visto durante el día (pág. 76).
- Acecha sus más mínimos movimientos en la habitación próxima a la suya (pág. 77):

"En un mot, j'avais en secret toutes les pensées, tous les empressements, tous les raffinements de la passion, avant de me douter encore que j'aimais" (pág. 77).

- Todo esfuerzo por alejarla es en vano:

"Je m'obstinais à croire que chaque détail m'était indifférent. J'éprouvais un peu plus d'attendrissement de coeur pour cette ravissante beauté de femme tombée dans sa fleur par une maladie" (pág. 81).

BISAGRA: Tormenta en el lago (cap. XI).

2. Desarrollo del amor: Ascensión hacia el amor-virtud.

A) *Comunicación unipersonal: contemplación idolátrica de Julie por Raphaël.*

- Desmayo de Julie -> Raphaël la ve transfigurada: "beauté surnaturelle" - "divinement transfigurée" - "céleste figure" (pág. 85).
- En la choza del pescador del "rocher d'Haute-Combe":
 - . "Suspendu entre la mort et l'amour, j'étais incapable de comprendre si l'angélique figure endormie sous mes yeux était une éternelle douleur ou une éternelle adoration" (pág. 88).
 - . Julie descubre los sentimientos de Raphaël: "l'ardeur de ma compassion" (pág. 91).

B) *Comunicación personal recíproca: Plenitud del amor-virtud.*

- Ella le considera "un frère" (pág. 90).
- El: "un esclave, une ombre vivante de vos pas" (pág. 91).

- La comunicación que entre ellos se establece es *muda*; tan sólo se realiza por la expresión del rostro.

. Ella: "Etonnement, langueur, ivresse, repos, mélancolie et joie, timidité et abandon, grâce et retenue" (pág. 92).

. El: "Ma physionomie aussi révélait sans doute un ami (...) l'émotion, l'enthousiasme presque religieux (...) l'inquiétude, l'émotion, la joie, la surprise (...) une transparence de tendresse" (pág. 93).

La emoción contenida llega a tal punto que Raphaël debe llamar a otras personas (pág. 93).

- Raphaël llega a la plenitud del amor-virtud:

Se identifica plenamente con la naturaleza:

"Déchargé d'un immense fardeau (...) mon propre coeur. En le donnant, il me semblait, pour la première fois, avoir conquis la plénitude de la vie" (pág. 96).

Raphaël experimenta la eternidad de su amor y desde esta seguridad todo su ser se convierte en un *himno vivo*: "criant, chantant, priant, invoquant, remerciant, adorant, débordant en effusions sans paroles" (pág. 100); busca a Dios para asociarlo por el "hymne de ma reconnaissance à l'extase de ma félicité!". Traspasa los límites de lo material:

"ce corps qui n'éprouvait plus sa matérialité, qui ne croyait plus ni au temps, ni à l'espace, ni à la mort" (pág. 101).

- Los silencios marcan el avance de la relación amorosa (caps. XVI y XVII):

Ambos experimentan al reencontrarse una profunda timidez:

"L'étrangeté de notre situation nous embarrassait tellement l'un et l'autre que nous restâmes longtemps sans trouver rien à nous dire" (pág. 102).

"(...) Le silence entre nous durait toujours. (...) Nous continuâmes à rester muets, et ce silence augmentait notre rougeur. A la fin, nos regards baissés s'étant relevés au même moment et rencontrés dans le foyer l'un de l'autre, je vis tant d'abîmes de sensibilité dans le sien, elle vit sans doute tant d'élan contenu, tant d'innocence et tant de profondeur dans le mien, que nous ne pûmes plus les détacher" (pág. 103).

Su relación queda orientada: "frère" y "soeur" (pág. 103). Julie, más realista, advierte:

"Ne voyez pas en moi une illusion divinisée de votre coeur: (...) je suis une pauvre femme qui se meurt dans le découragement et dans la solitude de son agonie" (pág. 105).

"(...) Je ne veux pas que vous vous attachiez à une vaine apparence, à une illusion, à un songe" (pág. 109).

Ante la posibilidad de orientar su relación hacia el amor-pasión, Julie expone su concepción del amor:

"C'est le plus suprême et le plus complet bonheur que l'âme d'un être vivant puisse aspirer de l'âme, des yeux, de la voix d'un autre être qui lui ressemble, qui lui manquait et qui se complète en le rencontrant! (...) cette aspiration mutuelle des pensées par les pensées, des sentiments par les sentiments, de l'âme par l'âme qui les confond en une seule et indivisible existence..." (pág. 126).

Es el amor sobre el goce de los sentidos, orientado hacia "l'immatérialité et l'éternité de notre amour". Nada les impide ser uno del otro, pero Julie asegura que, al poseerla, ella moriría (pág. 130).

De ahí el mutuo juramento de "l'éternelle innocence" de su amor, simbolizado en la pared que separa sus dos habitaciones, símbolo de "notre volonté et notre serment" (pág. 137) de amor puro.

- DECLARACION MUTUA del amor:

"Je vous aime! (...) Nous nous aimons! Disons-le, éternellement, et que toute la nature le redise éternellement avec nous!..." (pág. 127).

Ambos se transforman:

- El: "Un homme nouveau était né en moi" (pág. 108).
- Ella: "(...) Ah! je voudrais vivre maintenant des siècles" (pág. 121). -> Su salud se restablece.

Es una resurrección para los dos a "une nouvelle vie" (pág. 138) que se plasma en lo sucesivo en su identificación total con la naturaleza.

- Va realizándose una purificación por el amor (pág. 145) durante estas seis semanas.

De la pureza de sentimientos a la adoración de la amada y de la realidad toda a través de ella, hasta la *cumbre del amor*.- Evolución del amor en Raphaël:

"Ces six semaines furent pour moi un baptême de feu, il transfigura mon âme, il la purifia de toutes les souillures dont elle s'était tachée jusque-là. L'amour fut le flambeau qui en m'embrasant m'éclaira à la fois la nature, ce monde, moi-même et le ciel" (pág. 145).

"Combien de fois je me mis à genoux devant elle, le front collé dans l'herbe, dans l'attitude et dans le sentiment de l'adoration. Combien de fois je la priai, comme on prie un être d'une autre nature (...) que je devinsse elle ou qu'elle devînt moi, et que Dieu même en nous rappelant devant lui ne pût plus reconnaître ni séparer ce que le miracle de l'amour aurait transformé et confondu!..." (pág. 146).

"Enfin, je voyais, je sentais, j'adorais tout, et Dieu lui-même, à travers cette divinité de mon

amour! (...) Cet état doit ressembler à l'état d'âme à la fois anéantie et vivante en Dieu" (pág. 149).
"Dieu et elle se confondaient si complètement dans mon âme que l'adoration où je vivais d'elle devenait aussi une perpétuelle adoration de l'Etre divin qui l'avait créée" (pág. 150).

"La passion et l'adoration s'y mêlaient par égales parts et changeaient mille fois par minute dans mes pensées l'amour en culte et le culte en amour!" (pág. 148).

"Les vils désirs de la passion sensuelle s'étaient anéantis dans la pleine possession de l'âme de l'un par l'autre" (pág. 149).

Es la *cumbre del amor*:

"L'enthousiasme dans la possession de la beauté parfaite et la volupté dans la suprême adoration" (pág. 148).

C) *Felicidad del amor-virtud enturbiada por el sentido de lo efímero: Tentación de suicidio.*

- Algunos presentimientos enturbian su felicidad y les recuerdan que todo es efímero:

1) El invierno trae consigo el momento de la separación.

2) Otras razones:

. "L'avenir douteux ou sinistre" (pág. 170).

. La diferencia de edad entre ellos -> la belleza de Julie se marchitará antes y él podrá amar a otra (pág. 170).

- Nace el deseo de *morir* juntos para detener la felicidad en su momento álgido: Intento de suicidio:

"Oh! oui, mourons, car la terre n'a rien de plus à nous donner, le ciel rien de plus à nous promettre!" (pág. 169).

BISAGRA:

CARTAS que anuncian la inminente separación (cap. XXXVI).

- Despedida de la naturaleza:

"Le temps n'a de puissance que sur les heures, aucune sur les âmes" (pág. 181).

- Visita "aux Charmettes", residencia de dos enamorados especiales: Rousseau y Mme. de Warens (caps. XLII, XLIII, XLIV):

. Inquietudes de Julie por su amor. Raphaël la tranquiliza:

"Vous ai-je donc par un seul mot, par un seul regard, par un seul soupir montré qu'il manque quelque chose à mon amère mais complète félicité? (pág. 194).

. Separación: *Viaje* -> Raphaël la sigue en secreto para custodiarla. Ella cree verle durante un desmayo (pág. 202). (Semejanza con el episodio entre Julie y Saint-Preux en *La Nouvelle Héloïse*).

3. Hacia el amor sagrado.

A) *Amor sagrado de Raphaël por Julie.*

a) Separación de dos meses.

Las cartas son el medio para comunicarse; el símbolo de su presencia: Raphaël:

"Je les apprenais par coeur. Je m'en redisais à moi-même les passages les plus passionnés et les plus pénétrants. J'y mettais sa voix, son accent, son geste, son regard. Je lui répondais. Je parvenais à produire ainsi en moi une telle illusion de la réalité de sa présence" (pág. 209).

Estas cartas:

"N'étaient pas seulement des cris d'amour, elles étaient le plus souvent des invocations, des contemplations, des rêves racontés d'avenir, des perspectives sur le ciel, des consolations, des prières" (pág. 215).

Su afecto por excelencia es la purificación del amor hasta divinizarlo:

"Ce sentiment s'élevait dans mon âme à la hauteur et à la pureté de l'amour divin" Upág. 215).

"Elle m'avait rendu le sentiment de la piété. Je composais pour elle ces prières enflammées et calmes qui montent au ciel comme une flamme" (pág. 216).

b) París:

El Comte de V^{'''}. "Convaincu de la nature surnaturelle et sainte de notre attachement, V^{'''} considérait notre amour comme une vertu" (pág. 224).

Reencuentro: El *silencio* entre ellos resume toda la naturaleza de su amor:

"Prosternation pleine d'adoration en moi, pleine de bonheur contenu en elle; attitude qui disait assez: "Ils s'adorent, mais il y a un fantôme de mort entre eux; et en s'enivrant des regards l'un de l'autre, ils ne se serreront jamais dans leurs bras!" (pág. 228).

"Nous sommes un seul être sous deux natures qui nous trompent (...) Il n'y a pas "moi", il n'y a pas "vous", il y a "nous"! (pág. 264).

B) *Julie descubre a Dios por el amor: triunfo en ella del amor sagrado.*

El amor-unión se manifiesta en la completa identificación con la naturaleza y en el descubrimiento de la presencia de Dios en el ser amado:

"Ce jour, cette heure, ce ciel, ce site, cette paix, ce silence, cette solitude avec vous! Cette complète assimilation de nos deux âmes qui n'ont plus besoin de se parler pour s'entendre et qui respirent pour deux dans un seul souffle, c'est trop!" (pág. 287).

"Il y a un Dieu; il y a un éternel amour dont le nôtre n'est qu'une goutte. Nous irons la confondre ensemble dans l'océan divin où nous l'avons puisée! (...) Ce n'est plus vous que j'aime! ce n'est plus moi que vous aimez! C'est Dieu que nous adorons désormais l'un et l'autre! (...) Dieu! c'est toi! Dieu, c'est moi pour toi! Dieu c'est nous!" (pág. 289).

Es el *triunfo* definitivo del *amor-sagrado*:

"Elle y rentrait avec la foi et le sentiment de Dieu trouvés enfin dans son coeur. Et moi avec la joie de lui savoir au coeur cette lumineuse source intérieure de consolation, d'espérance et de paix!" (pág. 289).

C) *Felicidad suprema del amor-unión: Deseo de muerte ante lo efímero de ella.*

Despierta en ellos el *deseo de muerte* para conservarla en su culminación, lejos de las vulgares vinculaciones:

Ella: "Oh! je voudrais mourir, mourir vite, mourir jeune et encore aimée (...) que l'amour me tue!" (pág. 267).

El: "(...) non une femme qu'on peut presser et flétrir dans les bras mortels, mais une incarnation impalpable et sacrée de l'immatérielle beauté" (p. 268).

4. Amor imperecedero.

- Despedida en el Parc de Mousseau (pág. 295).
- Presagio de la golondrina muerta (pág. 298) al despedirse:

"Ce furent nos adieux: une image funèbre, un océan
de larmes, un éternel silence" (pág. 299).
- Estancia en el campo de Raphaël. Regreso a Aix - *la cabaña del
pescador*: "sanctuaire ou sépulcre" (pág. 313).
- CARTAS:
 - Dr. Alain
 - Julie
 - Esposo de Julie

MUERTE DE JULIE

-> Diez años después: *naturaleza y recuerdo:*

"comme une bénédiction qu'on voit par les yeux, qu'on entend par l'oreille et qu'on sent dans le coeur" (pág. 327).

III.4.1.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

La evolución de los personajes en *Raphaël* es bien clara. Julie y Raphaël son dos almas gemelas. Sus vidas fueron esencialmente iguales hasta el momento de conocerse; la misma "languueur" y "tristesse" les hace aislarse de la vida corriente que llevan los demás jóvenes de su edad (pág. 107). Ambos han desarrollado en la soledad una sensibilidad especial hacia lo puro y lo natural y eso les prepara, sin ellos saberlo aún, para descubrir el amor desde su primer encuentro.

La compasión, la admiración, la idolatría incluso, surgen en Raphaël. La confianza, el descanso, en Julie. Desde aquella tormenta en el lago, la evolución de su amor sigue una línea ascendente e ininterrumpida. Ambos nacen a una vida nueva (págs. 106 y 121) en la que el amor-virtud les hace descubrir y fundirse con la belleza de la naturaleza, les acerca a un Dios distinto:

"Je ne crois qu'au Dieu invisible qui a écrit son symbole dans la nature, sa loi dans nos sentiments, sa morale dans notre raison. La raison, le sentiment et la conscience sont nos seules révélations" (pág. 129).

Es un camino de purificación por el amor que les devuelve, además de la salud física, el amor a la vida, y despierta en sus almas ansias de plenitud.

III.4.1.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y AMOR.

Así como el tiempo carece de función en esta novela, el espacio desempeña un papel esencial.

Distinguimos entre el contorno material, los lugares propiamente dichos, y el contorno humano o conjunto de personajes secundarios que en uno u otro grado influyen con su acción en la evolución de la relación amorosa.

En *Raphaël*, el contorno material desempeña un papel crucial durante toda la obra; llegándose en los momentos álgidos del amor a una fusión casi total entre el alma de los personajes y la naturaleza vegetal. De este modo, los primeros capítulos están dedicados por completo a realzar la función que en la anecdótica de la novela va a tener la naturaleza:

- El primer capítulo de la novela está consagrado exclusivamente a destacar la íntima relación que existe entre el *alma* y la *naturaleza*:

"La nature semble faire partie de l'âme et l'âme de la nature (...) On ne peut bien comprendre un sentiment que dans les lieux où il fut conçu" (págs. 61-62).

- Siguen abundantes datos geográficos para situar detalladamente la acción del relato. Destaca en esta descripción el aislamiento en el que se encuentra el lugar central de la acción:

. "de profondes vallées",

- . "une grande vallée (...) se creuse son lit de verdure",
 - . "le lac (...) est profondément encaissé du côté de la France, du côté de la Savoie, au contraire, il s'insinue sans obstacle",
 - . "sur les eaux profondes sous les falaises de la montagne" (págs. 62-64).
- La estación del año también contribuye: el *otoño*:
- "Ces verts engouffrés dans les gorges de ces montagnes et froissés par ces rochers, ces eaux et ces arbres, avaient des murmures sonores, tristes, mélodieux, puissant ou imperceptibles, qui semblaient parcourir en quelques minutes toute la gamme des joies, des forces ou des mélancolies de la nature (...) L'âme en était remuée jusqu'au fond" (p. 66).
- Identificación completa entre la naturaleza y el estado psicológico de Raphaël:
- "Un tel pays, une telle saison, une telle nature, une telle jeunesse et une telle langueur de toutes choses autour de moi était une merveilleuse consonance avec ma propre langueur" (pág. 67).
- Y, por fin, la "Maison d'Aix":
- . "isolée et tranquille, dans le haut de la ville d'Aix (...) ne se rattachait à la ville que par un étroit sentier" (pág. 68),
 - . "(...) presque toutes les chambres étaient vides" (pág. 69).

Los *lugares naturales* aparecen bien jerarquizados en relación con su papel en el desarrollo del amor.

1) *El lago*. Todo en la novela se orienta a él:

"Une longue avenue de peupliers séculaires (...) rattache la ville [Aix] au lac",

"On aperçoit de loin, à travers les échappées de vue, sous ces noyers et sous ces vignes, le lac bleu qui étincelle ou qui pâlit selon les nuages et les heures du jour" (pág. 65).

Las escenas culminantes del amor tienen el lago como escenario; por su acción casi mágica es *por excelencia el elemento favorecedor del amor*. En él se realiza el encuentro personal de los amantes (pág. 82). Y la *tempestad sobre el lago* es el "déclencheur" del amor.

En él los amantes sienten la necesidad de eternizar su amor deteniendo el tiempo:

- Cap. XXXIV: sobre el lago.
- Cap. XXXV: "Le bien être surnaturel que nous éprouvions dans cette atmosphère lumineuse et chaude l'un près de l'autre, séparés de la terre par ces abîmes d'eau, nous inondait encore par moments d'un tel sentiment de volupté d'être, d'une telle plénitude de joie intérieure, d'un tel débordement de paix dans l'amour..." (pág. 165).

Felicidad que aparece enturbiada por el sentimiento de lo que va a acabar. Incluso llegan a querer detener el tiempo con la *muerte* bajo las aguas:

"Tout est préparé pour un évanouissement divin de nos deux vies autour de nous! Le soleil qui se couche. Ces montagnes qui se mirent pour la dernière fois dans ce lac. Des vagues pures, limpides, profondes, muettes qui nous préparent une couche de sable" (pág. 169).

Sobre el lago surgen las reflexiones sobre el amor:

"Je m'assis sur le mur tapissé de lierre d'une immense et haute terrasse démantelée qui dominait alors le lac, les jambes pendantes sur l'abîme, les yeux errants sur l'immensité lumineuse des eaux..." (pág. 97).

Allí Raphaël llega a fundirse con la naturaleza:

"Il me semblait nager moi-même dans le pur éther et m'abîmer dans l'universel océan. Mais la joie intérieure dans laquelle je nageais était mille fois plus infinie, plus lumineuse et plus incommensurable que l'atmosphère avec laquelle je me confondais ainsi" (pág. 97).

En esos momentos de fusión con la naturaleza del lago, Raphaël pierde la noción del tiempo (pág. 98). Al calmarse sus sentimientos, el lago también aparece tranquilo:

"La soirée était aussi calme et aussi tiède que la veille avait été orageuse et glaciale sur l'eau" (pág. 122).

Tras la primera separación, el recuerdo de los amantes queda imborrablemente vinculado al lago y a su entorno. En boca de Julie:

"Ce ciel, cette rive, ce lac, ces montagnes ont été la scène de ma seule vie ici-bas. Jurez-moi de confondre tellement dans votre mémoire, ce ciel, cette rive, ce lac, ces montagnes avec mon souvenir, que l'image de ce lieu sacré soit désormais inséparable en vous de ma propre image; que cette nature dans vos yeux, et moi dans votre coeur nous ne soyons qu'un!..." (pág. 180).

Al morir Julie, el lago se agita al unísono del alma de Raphaël:

"Les lames du lac (...) frappaient des coups si caverneux, jetaient des voix si humaines, que je m'arrêtais plusieurs fois tout essoufflé et que je me retournais, comme si on m'eût appelé par mon nom" (pág. 326).

Diez años después el lago sigue siendo para Raphaël el recuerdo inmortal de su amor:

"Je crois voir l'âme heureuse de celle qui m'apparut un jour dans ces lieux (...) chanter dans cet hymne de vie qui ruisselle avec ces cascades de ces glaciers dans ces lacs, et faire couler sur cette vallée et sur ceux qui s'y souviennent d'elle comme une bénédiction qu'on voit par les yeux, qu'on entend par l'oreille et qu'on sent dans le coeur!" (pág. 327).

En el lago los amantes se sitúan en virtud del amor más allá del tiempo. Es un oasis en el que todo queda remansado y como detenido; en él se simboliza lo absoluto y lo eterno del verdadero amor.

- 2) *La cabaña de los pescadores*: primero, santuario del amor; luego, tumba (págs. 312-325):

"une salle étroite, obscure, enfumée" (pág. 86),

queda transfigurada por el amor. Al final de la novela vuelve a ser un lugar desierto y frío, presagiando la muerte de Julie.

- 3) *L'abbaye d'Haute-Combe*:

"tombeau des princes de la maison de Savoie, s'élève sur un contrefort de granit au nord, et jette l'ombre de ses vastes cloîtres sur les eaux du lac. Abrité tout le jour du soleil par la muraille du mont du Chat, cet édifice rappelle, par l'obscurité qui l'environne, la nuit éternelle (...). Seulement le soir, un rayon de soleil couchant la frappe et se réverbère un moment sur ses murs comme pour montrer le port de la vie aux hommes, à la fin du jour" (pág. 64).

Es el lugar de la primera expansión espontánea del amor de Raphaël:

"j'allais parcourir seul les ruines de l'antique abbaye" (pág. 94).

Todo el cap. XIX presenta el contraste entre las ruinas solitarias y

"l'architecture vivante" de la naturaleza (pág. 95).

La naturaleza hace revivir las ruinas revistiéndolo todo de su fuerza, como el amor hace renacer a los amantes a una nueva vida.

- 4) *Habitación de Julie*: lugar que complementa a los anteriores. Espacio cerrado que permite la continuación de la intimidad que la naturaleza hacía surgir en los amantes:

"Les longues soirées auprès des cendres chaudes de sa cheminée nous rapprochaient davantage. Elles nous rendaient plus exclusivement présents encore l'un à l'autre, elles empêchaient nos regards et nos âmes de s'évaporer dans la splendeur de la nature extérieure" (pág. 143).

Contrasta con la habitación de Raphaël:

"Je m'y sentais comme dans un cachot sans air et sans jour" (pág. 158).

Hay otros lugares intermedios entre la naturaleza pura y la ciudad (París): los jardines de París y "Les Charmettes".

5) *Naturaleza en París: jardines.*

Con la primavera despierta en los amantes la llamada de la naturaleza:

"Les Tuileries (...) ces collines semblaient sortir comme des îles de solitude et de fraîcheur de cet océan de craie" (págs. 277-278).

Hasta ahora les bastaba con estar juntos en la pequeña sala, pero con el buen tiempo vuelve el recuerdo de los momentos vividos solos en plena naturaleza; brotan entonces los proyectos de pasear por los bosques de Fontainebleau, de Vincennes, de Saint-Germain, de Versailles, para reencontrar por semejanza su naturaleza de Aix (pág. 279). Y de esos paseos vegetales Julie volvía "ivre de jour" (pág. 282) y Raphaël "épuisé de bonheur".

Se retoman las bellas descripciones naturales (cap. LXXXV).

Entre estos lugares destaca, sobre todo, "le sommet le plus élevé et le plus habituellement solitaire du *parc Saint-Cloud*:

"(...) Encaissé par les trois langues de forêt qui s'avancent en triangles entre les allées, noyé sous les longues ombres des arbres qui l'entourent, il

ressemble au bassin arrondi d'un lac dont les herbes et les feuillages seraient les flots" (pp. 283-284).

Allí conectan con sus mejores momentos de identificación con la naturaleza:

"Il y avait une telle consonance en notre jeunesse et cette jeunesse de l'année et du jour..." (pág. 286).

Vuelven a descubrir a Dios por el amor.

El *Jardin de Mousseau* representa la soledad total:

"parc enceint de hautes murailles de Mousseau" (pág. 295),

"(...) ce magnifique désert planté de bocages, entrecoupé de prairies, arrosé d'eaux courantes, ou d'étangs dormants, poétisé de monuments, de colonnes, de ruines (...) les rayons, les insectes, les oiseaux et nous!" (pág. 295).

Pero nada puede detener los terribles presagios de la separación (pág. 297).

6) *Les Charmettes*.

Paseo a solas por el retiro campestre de Rousseau y Mme. de Warens, leyendo las *Confessions*. En él se produce un brote del amor-pasión:

"Ce lieu nous attirait et nous repoussait à la fois comme un lieu où l'amour avait été révélé, et comme un lieu où il avait été profané aussi" (pág. 188).

Julie quisiera ser como Mme. de Warens:

"Elle a pu se sacrifier elle-même à ce qu'elle aimait!" (pág. 194).

Raphaël exalta

"son âme inviolable et immortelle, au lieu de ses charmes périssables" (pág. 194).

Conclusión: "Ce lieu n'est pas bon pour nous!" (pág. 195).

7) *Casa padres de Raphaël en el campo* (pág. 206).

Esta naturaleza no vinculada a Julie calma el sufrimiento de Raphaël ante la separación, pero en el fondo le deja indiferente. Prefiere incluso encerrarse en su habitación para aislarse:

"Je m'enfermais au verrou pour dévorer à loisir les pages sans être interrompu" (pág. 211).

Sólo se ocupa del

"angle du petit jardin qui entourait des deux côtés la maison paternelle" (pág. 304),

y cuyos árboles servirán, una vez vendidos, para obtener el dinero necesario para su nuevo viaje a Aix.

8) El espacio opresor por excelencia es *París*, en tanto que ciudad (cap. LIX, pág. 223). En París aparecen sucesivos espacios cerrados, todos ellos opresores:

- *Casa de Julie*: el lugar es ignorado; sólo interesa en él la posibilidad de estar con el ser amado.
- *Habitación de Raphaël*: lugar de su "réclusion claustrale" (pág. 233). En donde su amigo le acogía "comme un mendiant de l'amour" (pág. 231).

Todo le recuerda sus días en Aix:

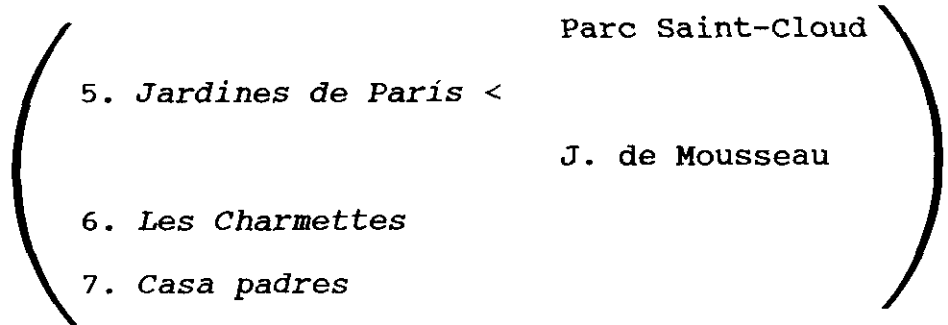
"Il y avait, dans l'horizon de cette vaste cour, des retentissements de voitures, des silences, et quelques beaux rayons de soleil d'hiver luttant contre le brouillard rampant des rues de Paris. Ces bruits et ces silences me rappelaient un peu les jeux de la lumière, les bruits de vent et les brumes transparentes de mes montagnes" (pág. 233).

Se impone la imagen de la prisión:

"J'en frappais les murs pour qu'en s'écroulant ils me rendissent la lumière, la nature et l'amour dont ils me privaient" (pág. 282).

Concluyendo, observamos dos lugares que se oponen claramente por su relación con el amor: la naturaleza (Aix) y la ciudad

(París). Entre ellos aparecen otros lugares de paso que al aproximarse a una u otra órbita son más o menos favorables al progreso del amor.



Órbita de Aix

1. El Lago
2. Cabaña de pescadores
3. L'Abbaye d'Haute-Combe
4. Chambre de Julie, en la pensión
de Aix.

Órbita de París

1. Casa de Julie
2. Habitación de Raphaël
3. Calles, ciudad.

Constatamos que el amor siempre avanza y se purifica al estar en contacto con la naturaleza (ya sea en Aix o en los jardines y parques de los alrededores de París); evoluciona del amor-virtud al amor-divinizado, triunfando sobre los brotes de amor-pasión; en cambio, en París-ciudad la relación amorosa no avanza, tan sólo se mantiene estable.

III.4.2. INDIANA
(George Sand, 1832)

Texto utilizado:

George Sand, *Indiana*. París, Gallimard, col. Folio, 1984.

III.4.2.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Las circunstancias de su vida y su formación excepcional influyen enormemente en la obra de George Sand (1804-1876), pseudónimo de Aurore Dupin.

Su infancia está marcada por la crisis de su madre tras la muerte de su padre cuando ella tenía tan sólo cuatro años. La antipatía entre madre y suegra y sus enfrentamientos incesantes le hacen vivir en el temor continuo. Durante tres años, Aurore Dupin recibe dos educaciones bien distintas: una anárquica, otra demasiado disciplinada. Para escapar a la dura realidad, Aurore se refugia en un mundo imaginario de su propia invención.

Su inestabilidad aumenta cuando su madre la deja en manos de su abuela, que no duda en revelarles la poco ejemplar vida de su nuera. El sufrimiento por la ausencia de la madre es causa de tremendas tristezas y frialdades que le son reprochadas y de un total desinterés por los estudios. Reacciona con un periodo de gran devoción durante su estancia en el convento de las Agustinas en París.

Al morir su abuela regresa por fin con su madre al castillo familiar de Nohant, en donde va a llevar una vida infernal en la que todo le está prohibido (estudio, libros...). Para escapar, acepta un matrimonio rápido con Casimir Dudevant. Es una efímera

felicidad (alegría de su embarazo deseado, regreso a Nohant, un marido joven a quien ella agrada...); felicidad pronto rota por la insensibilidad de Casimir; le disgustaba todo lo que le gustaba a ella, como la pintura, la música o la literatura y, aunque él la quería, terminó aburriéndose. La infidelidad de Casimir puso fin a la relación. Aurore se refugia en la pasión romántica y platónica por Aurélien de Sèze. A partir de este momento, su vida será un continuo movimiento entre sus sucesivos amores y la creación de sus obras literarias.

Esta educación recibida a partir de la experiencia le enseña a dominar las circunstancias, a desarrollar la voluntad y el autodomínio. Su naturaleza profunda hecha de amor a lo absoluto, de idealismo y de espiritualidad no cambia entre tantos avatares. Concede a la idea y al sentimiento el poder de transformar la naturaleza y las sociedades humanas. Busca en todo lo perfecto y pretende encontrar un sentido escondido en las cosas de este mundo.

Su vida es una búsqueda del amor a través de Dios, de un ser humano, de la humanidad. Este gusto por lo absoluto es lo que le impide soportar un matrimonio frustrado y le da el valor de desafiar a la opinión de los demás; le lleva asimismo a cambiar de amante, persiguiendo el amor único, el perfecto, para darse por completo y recibirlo todo. Sacrifica todo a su ideal, incluso

su arte, al que considera un instrumento de compromiso misional. De ahí la fuerza y debilidad de su obra:

"Elle accorde à l'idée et au sentiment le pouvoir de transformer la nature et les sociétés humaines, elle est donc l'idéaliste modèle (...) Comme tous les romantiques elle vit dans l'idée mystique de l'amour, dans l'illusion de l'amour"⁵.

Julien Dunilal resume con bastante acierto la psicología de George Sand según los datos que se derivan de su obra:

"Vitalité, générosité, indépendance à l'égard des préjugés, mais fidélité à une éthique personnelle, bouillonnement intérieur, mais tenu en lisière par un caractère réaliste (subjectivité - objectivité) et, brochant le tout, une volonté créatrice servie par un irrépressible besoin d'action"⁶.

Su concepción de la belleza está unida a su educación rústica y al contacto cotidiano con el campo de Berry.

Este conjunto de circunstancias particulares conducen a Aurore a escribir:

"... son besoin de réconciliation avec elle-même: surmonter, par l'activité littéraire, sa difficulté de donner une forme expressive à ses sensations, vaincre sa 'froideur extérieure'".

A los veintisiete años (1832) escribe su novela *Indiana*, con la que consigue inmediatamente el éxito considerable previamente

anunciado por Balzac. Es la primera novela que escribe sola sin la colaboración de su amigo y amante Jules Sandeau y bajo el pseudónimo masculino de "George Sand" que encabezará en lo sucesivo todas sus obras.

En la génesis de *Indiana* intervinieron varios factores. Entre los factores de orden psicológico hay que tener en cuenta la triple liberación que Aurore tuvo que conquistar en esa época:

1. Consigue establecer con su marido un *modus vivendi* que satisfice a ambos: ella pasará en París tres meses dos veces al año y el resto del tiempo vivirá en Nohant, en donde tendrá siempre un pequeño rincón para escribir.
2. Se libera también de la influencia literaria de Jules Sandeau, hasta ahora su colaborador. Conseguirá así ser ella misma al escribir.
3. Se libera, finalmente, de un tercer hombre, Henri de Latouche, su tutor literario, para volar con sus propias alas.

Así nace por fin George Sand:

"Ecrire ce premier roman, ce fut donc pour elle, non seulement conquérir une liberté intellectuelle et économique, mais acquérir un nom, et, par là même, être soi"⁸.

Indiana fue escrito a principios de 1832 y apareció por primera vez en dos volúmenes, bajo la firma de *George Sand*, en J.P. Roret et H. Dupoy, el 2 de mayo de 1832. El éxito fue inme-

diato y sorprendente en un momento poco propicio para la literatura, como recuerda Mme. de Girardin en sus *Lettres parisiennes*:

"Notre littérature vit surgir un chef-d'oeuvre et le nom d'Indiana retentit dans toute la France malgré le choléra, malgré les émeutes qui, à cette époque, se disputaient nos loisirs".⁹.

Quizá no haya una contradicción tan grande entre estos movimientos de rebeldía de la sociedad contra el régimen de Louis-Philippe, y el aire de revolución que también se respira en *Indiana*... a pesar de lo que George Sand escribe el 27 de febrero de 1832 a Emile Régnault:

"C'est de la vie ordinaire, c'est de la vraisemblance bourgeoise".

A pesar también de la opinión que a ella le merece Noémi (así se llamaba al principio su personaje principal):

"Ma Noémi c'est la femme typique, faible et forte, fatiguée du poids de l'air et capable de porter le ciel, timide dans le courant de la vie, audacieuse les jours de bataille (...) Voilà, je crois, la femme en général, un incroyable mélange de faiblesse et d'énergie, de grandeur et de petitesse, un être toujours composé de deux natures opposées, tantôt sublime, tantôt misérable, habile à tromper, facile à l'être"¹⁰.

Y en contra de su preocupación por demostrar (en su "Préface") que en su novela no hay nada subversivo, como la crítica ha querido ver: "un plaidoyer bien prémédité contre le mariage":

"Elle [la critique] ne juge jamais naïvement ce qui a été fait naïvement"¹¹.

George Sand defiende esta "ingenuidad" de su primera novela por la ausencia en ella de todo "plan, sans aucune théorie d'art ou de philosophie dans l'esprit". Y añade:

"J'étais dans l'âge où l'on écrit avec ses instincts et où la réflexion ne nous sert qu'à nous confirmer dans nos tendances naturelles"¹².

Sin embargo, analizando los diferentes modos de presencia del narrador en el texto -como veremos en epígrafes posteriores-, la novelista esconde los verdaderos móviles de su imaginación. Se inspira totalmente en su vida y en la realidad circundante. No puede resistir el placer de la confidencia, como dice P. Salomon:

"Le réel finit toujours par se pénétrer d'éléments imaginaires et de réactions affectives"¹³.

Se defiende ante quienes la identifican con Indiana:

"On n'a pas manqué de dire qu'Indiana était ma personne et mon histoire... Il n'en est rien... Je ne me suis jamais mise en scène sous des traits féminins"¹⁴.

Pero ¿cómo no reconocer en esta mujer delicada, artista, amante de la lectura, de las carreras de caballos, de la caza, que toca el arpa, que piensa en el suicidio como una obsesión enfermiza, sobre todo cuando se pasea por el borde de un río, que se decide firmemente, que no tiene prejuicios y desafía a la opinión como sistema, cuya vida sentimental no va bien... cómo no ver en ella rasgos de la personalidad y de la vida de Aurore D.?

¿Y los demás personajes de la novela?

Cierto que el *coronel Delmare* no se puede identificar sin más con Casimir Dudevant -marido de Aurore en la vida real. No tiene ninguna de las debilidades que Aurore podía reprochar a su marido (amoríos, inclinación a la bebida). Es un antiguo militar, como Casimir, pero mientras éste sólo sirvió al ejército algunos años, Delmare hizo todas las guerras del Imperio.

Ambos comparten su falta de cultura y de sentido psicológico, su concepción estrecha de la autoridad marital. Ambos aman a su mujer sin saber cómo hacer que ella les ame. Adoptan una actitud de sumisión pasiva en apariencia que oculta una rebeldía muda.

En los dos hogares, el real y el de la ficción, hay un personaje que vive con el matrimonio, un amigo del marido y un pariente próximo de la mujer. En Nohant es Hippolyte Chatiron,

hermanastro de Aurore, que prefería a Casimir. En la novela, *Ralph* está vinculado sentimentalmente a Indiana y su gusto por la naturaleza no le acerca a Hippolyte sino a otros amigos, sobre todo a Jules Néraud, le Malgache, amigo de Aurore.

Sentimentalmente Aurore conoce a Aurélien de Sèze, joven magistrado de 25 años, del que se separa a finales de agosto de 1830, jurándose amor eterno.

Sorprendidos por Casimir, deciden dar a su amor un giro platónico: frecuente correspondencia y pocos encuentros. Pero en 1827 Aurore es amante de Ajasson de Grandsagre; en 1828, con el nacimiento de su hija Solange Dudevant, la relación con Aurélien se enfría, y termina rompiéndose en 1833 cuando éste se casa.

Aurore quedó profundamente marcada por esta pasión platónica. El mismo título de la novela hace alusión a ello: la hermana de Aurélien de Sèze, muerta en La Rochelle, se llamaba Indiana, nombre apropiado para una joven criolla educada a orillas del océano Indico con una vida triste y llena de desgracias.

Raymon es el hermanastro de Aurélien y contiene abundantes rasgos del mismo Aurélien, pero exagerados. Como a él, George Sand le reprocha el no haberle amado como ella quisiera; el haber pensado más en él que en ella.

Además de los personajes, los lugares también tienen su importancia en una novela; también para su creación, la escritora ha buscado en la realidad.

Por otro lado, los viajes de *Indiana* despiertan el sueño de evasión que Aurore tuvo desde la adolescencia, cuando leía *Paul et Virginie*. Hay en *Indiana* un deseo de repetir la situación de Paul y Virginie en Ralph e Indiana en este paisaje de los trópicos. Su amigo "Le Malgache", un modesto botanista, Jules Néraud, con sus escritos le informó de la tierra lejana a la que quería transportar a sus héroes. Gracias a sus datos y a la magia de su arte pudo ella crear un marco evocador y verídico de la isla Bourbon.

Los demás lugares en que se desarrolla la acción de la obra son bien próximos a la experiencia de George Sand. El pequeño castillo perdido en la Brie está probablemente inspirado en el castillo del Plessis en donde ella vivió en varias ocasiones. Muchas de las descripciones de la naturaleza, de las brumas de invierno, vienen del Berry, de estos alrededores de Nohant que a George Sand le gustaba tanto recorrer a pie o a caballo. Tampoco le era difícil evocar París y su vida mundana, que tan bien conocía.

Además de esta importante parte de transposición, han contribuido a la creación de la obra gran número de lecturas que Aurore había realizado ávidamente desde su adolescencia.

La joven novelista ha conseguido armonizar, como supo ver Béatrice Didier,

"un certain réalisme dans la description des lieux, des situations à une poésie chargée de symboles"¹⁵.

Fácilmente se encuentran en el texto los grandes ejes del *romanticismo*, su temática, sus aspiraciones, su misma dialéctica entre el yo y la Historia, entre la naturaleza y el alma, su poética de la pasión trágica.

En particular destaca la influencia de Rousseau tanto en la descripción de la naturaleza como en el análisis de los sentimientos o en el plan de la misma estructura novelesca. El modelo de la situación de trío de *La Nouvelle Héloïse* está presente: tres personajes: el marido (M. de Wolmar - M. Delmore); la mujer joven y sensible (Julie - Indiana) y otro hombre integrado en el hogar y que, al menos en un principio, debió ser un gran admirador de la mujer (Saint-Preux - Ralph; con connotaciones de otro personaje de *La Nouvelle Héloïse*, Milord Edouard; ambos (Ralph y Edouard) han vivido en Inglaterra un pasado desgraciado

que aún pesa sobre ellos y les ha llevado a la sensatez; Ralph es el mentor de Indiana, como Edouard es el de Saint-Preux).

Otra influencia muy destacada es la de Bernardin de Saint-Pierre, cuya obra *Paul et Virginie* inspira la infancia de Indiana; la misma Noun es una réplica más ingenua y primitiva de Virginie.

Asimismo, los *Etudes de la nature* de Bernardin le ayudan en sus descripciones sobre la naturaleza.

Más influencias: la de la generación literaria que precede inmediatamente a George Sand: *Corinne*, de Mme. de Staël, que inmortaliza el tipo de la mujer incomprendida, ahogada por la sociedad y por el matrimonio; Ralph es pariente de Oswald; reproduce el mismo tipo de inglés aparentemente linfático e insensible, que respeta a ultranza el orden establecido y poco inclinado a confidencias; Indiana es también en ciertos aspectos una réplica femenina del René de Chateaubriand; el tema de la mujer cuya vida queda frustrada por un matrimonio poco apropiado recuerda a Mme. Delmare de Oberman de Sénancour; las descripciones interiores del castillo de Brie son de Balzac; el personaje de Raymon tiene algo del cinismo de Julien Sorel y la ilusión de vivir un afecto apasionado que moviliza la personalidad de Indiana es el eje de Mme. de Rênal en *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

En todo caso, el romanticismo de George Sand queda bien atenuado por las influencias realistas; sirva a título de ejemplo la sobriedad de la escena de la cabellera o la sutil obsesión de Noun, objeto de los remordimientos de Indiana y de Raymon.

Más allá de todas estas influencias, George Sand, en la "Préface" a la edición de *Indiana* de 1842, confiesa que, lejos de actuar como un "simple diseur" ("Préface" de 1832), en *Indiana*, como en otra serie de novelas de su juventud, hay una idea-base: "le rapport mal établi entre les sexes, par le fait de la société" y el novelista debe ser "le véritable avocat des êtres abstraits qui représentent nos passions et nos souffrances devant le tribunal de la force et le jury de l'opinion". Por eso define su novela *Indiana* como:

"Une histoire du coeur humain avec ses faiblesses, ses violences, ses droits, ses torts, ses biens et ses maux".

III.4.2.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

III.4.2.2.1. Los personajes antes del amor.

Los personajes de *Indiana* son "reales", tal como vimos al analizar las posibles fuentes que los inspiraron, pero contienen, a la vez, una dimensión simbólica. Así, los tres hombres representan:

- La ley (Delmare)
- La opinión (Raymon)
- La ilusión (Ralph).

Indiana es también un tipo, como la misma George Sand dice en su "Préface" a la edición de 1832:

"C'est la femme, l'être faible chargé de représenter les passions comprimées, ou, si vous l'aimez mieux, supprimées par les lois; c'est la volonté aux prises avec la nécessité; c'est l'amour heurtant son front aveugle à tous les obstacles de la civilisation" (pág. 40).

Indiana representa el malestar del alma romántica, "en proie au spleen qui suit l'exaltation de l'idéal"¹⁶.

Presentar la situación de cada personaje ante el amor para, luego, analizar su evolución profunda en función de este amor

implica necesariamente establecer sus relaciones con los otros personajes desde el principio de la novela. En efecto, su carácter es en ocasiones tan complejo que sólo puede ser comprendido a través de su comportamiento a lo largo de la narración (el caso más significativo es el de Ralph, cuya personalidad no se nos desvela hasta el último capítulo de la obra).

Abordamos, por consiguiente, el análisis de la dinámica del amor y desde él resaltaremos aquellos rasgos específicos que reflejan el carácter de los personajes.

III.4.2.2.2. Dinámica del amor.

Seguir esta dinámica paso a paso es tarea ardua, teniendo en cuenta que existen varias direcciones posibles:

- Indiana <-> Delmare
- (Noun <-> Raymon)
- Indiana <-> Raymon
- Indiana <-> Ralph.

Parécenos acertado elegir como eje de toda la narración el desarrollo de la última relación amorosa: Indiana (+ Noun) <-> Ralph, ya que, de modo latente o manifiesto, centra la obra. El comportamiento de Ralph hacia Indiana actúa sutilmente como punto de referencia para juzgar las otras relaciones amorosas; es el trasfondo, misterioso al principio, más claro después, sobre el que se tejen los demás amores. Ese Ralph silencioso mantiene la intriga en el yo-lector durante todo el relato y va paso a paso despertando en él una creciente simpatía.

George Sand actúa, como ha visto Francine Mallet, creando:

"des personnages exceptionnellement riches, mais loin de nous les montrer, comme le premier, au départ même de leurs intentions, elle insiste sur leurs réalisations. A son image ses héros bouillonnent de passion extériorisée ou tout intérieure"¹⁷.

La dinámica del amor en *Indiana* tiene una peculiaridad bien curiosa: el comienzo de la narración no coincide con el nacimiento del amor, pues, aunque sea en el secreto, éste ya tiene una larga historia (amor de Ralph hacia Indiana), pero sí se despliega el amor en otra dirección: Indiana <-> Raymon. Las interferencias sucesivas de estas dos líneas van marcando la compleja evolución del amor en *Indiana*.

Para alcanzar una mayor claridad, optamos por el análisis cronológico del desarrollo del amor, aunque esto suponga a veces una alteración del orden presentado en la narración. Esta elección nos permitirá ir introduciendo en el momento más adecuado algunas precisiones sobre la personalidad de los distintos actantes.

Una apacible escena familiar nos introduce en la intimidad de tres personajes: el coronel Delamare, su joven esposa Indiana y un amigo inglés, M. Rodolphe Brown (Ralph). Diversas pinceladas bien precisas van desvelando la psicología de cada uno, a la vez que anuncian sutilmente las futuras relaciones entre ellos.

- *M. Delmare:*

"excellent maître devant qui tout tremblait" (pág. 49).

"Il n'avait qu'un moyen de se défendre: c'était imposer silence par des menaces" (pág. 133).

La violencia que manifiesta desde el primer momento con su perra Ophélia anuncia las violencias futuras de las que Indiana será víctima.

Su humor inestable le hace arrepentirse fácilmente de sus actos.

"Homme sans esprit, sans tact et sans éducation (...) il possédait une susceptibilité ombrageuse" (pág. 133).

"Toute sa conscience était la loi (...) L'opinion le gouvernait" (pág. 134).

- *Indiana* aparece desde el principio como una joven débil y triste:

"Toute fluette, toute pâle, toute triste" (pág. 50).

"Une créature toute petite, toute mignonne, toute déliée" (pág. 80),

víctima del spleen (pág. 58), enfrascada en sus ensoñaciones e indiferente a cuanto le rodea; sin embargo, una personalidad distinta se oculta en ella: ante la llegada del "homme ensanglanté" renace en ella un ánimo, una fuerza moral inusitados (pág. 64).

- *Ralph*, prototipo del inglés flemático y frío ("ton monotone et lourd", "gaucherie"..., pág. 58). Trasluce, sin embargo, hasta en su aspecto físico, ciertos rasgos que hacen sospechar a un observador perspicaz una personalidad más allá de lo aparente:

"(...) la netteté de ses sourcils bruns, la blancheur polie de son front, le calme de ses yeux limpides, la beauté de ses mains..." (pág. 51).

- Su inesperada alteración ante el desmayo de Indiana: "épouvanté" (pág. 60).
- La estrecha amistad con su prima Indiana (pág. 59):

"quelle reconnaissance sacrée nous enchaîne à lui (...) son adolescence a protégé mes premiers ans (...) le seul être qui m'aime et qui s'intéresse à ma vie" (pág. 156).

Aunque secreto, el amor que siente por Indiana le convierte en su ángel protector. Como una sombra se desliza tras cada acontecimiento de su vida; en sus manos está el desarrollo de la acción del relato:

"Il la surveille, il la garde, il suit tous ses mouvements, il la possède à toute heure!" (pág. 109).

Adelantamos algunos datos que aclaran su extraña personalidad:

"Son grand défaut est de voir souvent par les yeux d'autrui (...) Il était gauche, mélancolique, peu démonstratif; il aimait la solitude (...) son caractère devint sombre et rêveur (...) il fut attaqué du spleen (...)" (págs. 157-158).

"Ce n'était ni l'Eglise, ni la monarchie, ni la société, ni la réputation, ni les lois, qui lui dictaient ses sacrifices et son courage, c'était la conscience" (pág. 176).

En contraste con Raymon:

"Raymon était heureux et parfaitement traité, Ralph n'avait connu de la vie que ses maux et ses dégoûts; l'un trouvait tout fort bien, l'autre était mécontent de tout. Les hommes et les choses avaient maltraité Ralph et comblé Raymon" (pág. 167).

Bajo esta aparente indiferencia, tras este "masque immobile" de Sir Ralph, se oculta un amor profundo y puro hacia Indiana, un amor cuyas raíces están en la soledad de su infancia y en la incapacidad que siempre tuvo para manifestar sus sentimientos. Indiana es a la vez su hermana, su hija, su compañera, su alumna (pág. 316) y... su futura novia; enamorado de la adolescente que aparece en potencia en esa niña, encuentra un nuevo sentido para su vida. Unos años de distancia: su matrimonio de conveniencia, la muerte de su hijo, su viudez... y el matrimonio de Indiana convierten su sueño adolescente en utopía. Sólo encuentra una solución: transmutar su amor, ocultando sus verdaderos sentimientos de por vida; adoptar una actitud de indiferencia, incluso de frialdad, encarnar el "rôle" del "hermano-protector" ("Un ami

sincère et dévoué", pág. 58) para permanecer siempre junto a ella sin despertar los celos de un marido no amado.

Bajo esta forma de "amitié" (pág. 155) por todos aceptada comienza la prueba más dura para su amor: asiste al nacimiento y desarrollo del amor de Indiana hacia otro hombre (Raymon). En este punto decisivo comienza la novela.

Esta noche de otoño aparece misteriosamente impregnada de oscuros presentimientos. Algo se prepara; en palabras de Indiana:

"Je me sens émue comme à l'approche d'une grande phase de ma destinée" (pág. 60).

Sin saberlo, también ella está dispuesta:

"n'avait-elle jamais encore examiné un homme avec les yeux..." (pág. 51).

"Ce coeur silencieux et brisé appelait toujours à son insu un coeur jeune et généreux pour le ranimer" (pág. 89).

Los dos únicos seres que en el mundo le habían manifestado un afecto sincero, Noun -su hermana de leche- y Sir Ralph, "un Anglais passionné seulement pour la chasse du renard" (pág. 90), eran insuficientes ya para sus ansias de amor. Y en este momento irrumpe en su vida M. de la Ramière: "un homme ensanglanté" (pág. 63) - Raymon.

La simple presencia de este hombre malherido despierta en ella todo el valor dormido durante años; es capaz de enfrentarse a su marido, de afirmar abiertamente su postura.

Y las coincidencias del "azar" comienzan.

El "*bal de l'ambassadeur d'Espagne*" (pág. 80) en el que Indiana y Raymon se reencuentran actúa como BISAGRA en la acción naciente.

- En él: "une émotion singulière" nace; se siente "touché au coeur" (pág. 82).
- Ella: "tressaillit"... "rougit"... "timidité"...

Un beso en la mano (pág. 84) sirve de detonador de la pasión.

Raymon prepara su estrategia, como experimentado conquistador que es; va acercándose a los Delmare; aborda directamente a Indiana en casa de su tía Mme. de Carvajal (pág. 87); hace su *declaración de amor*:

"Tu es la femme que j'avais rêvée, la pureté que j'adorais (...) De tout temps, tu m'étais destinée, ton âme était fiancée à la mienne, Indiana!" (pág. 95).

Indiana es al fin plenamente feliz; pero una segunda línea de evolución del amor se cruza con la suya: Noun, la criolla que desde la infancia ha compartido sus mismos juegos, su vida entera, también está enamorada del mismo hombre.

La diferencia entre estas dos mujeres marca dos concepciones del amor:

"Noun, grande, forte, brillante de santé, vive, alerte, et pleine de sang créole ardent et passionné, effaçait de beaucoup, par sa beauté resplendissante, la beauté pâle et frêle de Madame Delmare" (pág. 60).

"[Raymon] avait aimé Noun avec les sens; il aimait madame Delmare de toute son âme" (pág. 99).

La trágica evolución de la relación amorosa Noun-Raymon marca para siempre la dinámica del amor Indiana-Raymon. La noche fatídica en que Raymon profana la habitación de Indiana como amante de Noun permanece imborrable. La sensualidad de la relación con Noun contrasta con "la candeur et la décence" de este "sanctuaire". El mismo Raymon resume lo que puede esperarse de un amor como el suyo:

"Résiste-moi maintenant, douce et confiante Indiana; car tu ne sais pas à quel homme vil et brutal tu veux livrer les trésors de ton innocence!" (pág. 105).

Algunos rasgos más de su carácter:

"C'était un homme à principes quand il raisonnait avec lui-même; mais de fougueuses passions l'entraînaient souvent hors de ses systèmes" (pág. 72).

"Un insatiable besoin d'événements et d'émotions dévorait sa vie" (pág. 127).

"Raymon avait une incroyable puissance sur tout ce qui l'entourait" (pág. 128).

En amor es como "un acteur bien pénétré de son rôle" (pág. 143).

"Le monde était l'élément, la vie de Raymon; il lui fallait ce bruit, ce mouvement, cette foule, pour respirer, pour ressaisir tout son esprit, toute son aisance, toute sa supériorité. Dans l'intimité, il savait se faire aimable; dans le monde il redevenait brillant" (pág. 207).

"(...) vous ne croyez à rien (...) tous vos principes, ce sont les intérêts de votre société que vous avez érigés en lois" (pág. 249).

Por eso su amor por Noun es una simple pasión pasajera; algunas expresiones nos muestran el tipo de relación que estableció con la pobre muchacha: "il ne l'aimait plus" - "accablé de honte" - "une sorte d'aversion [hacia Noun]" - "ce lien malheureux" - "ce petit scandale" - "bonheur éphémère" - "enivrement" - "amoureux et rien de plus" (caps. IV y VII).

La muerte de Noun provoca una tremenda crisis en la evolución de la relación amorosa Indiana - Raymon. Una vez más, Ralph actúa como una sombra protectora sobre la salud de Indiana (pág. 116), que comienza a comprender qué clase de hombre es Raymon.

"à présent la bassesse de ses sentiments m'est dévoilée, et je serai en garde contre cette passion orageuse et funeste qui fermentait dans mon sein" (págs. 118-119).

Esta primera etapa en la que Indiana descubre al fin el amor termina bajo el signo del *desengaño*.

Una *segunda etapa* comienza dos meses después. Otra escena familiar, como sucedió al comenzar la obra, marca esta fase (pág. 120).

Esta vez es primavera; cada personaje ocupa su puesto: Indiana, *ausente*, borda; M. Delmare se entretiene *cruelmente* en matar golondrinas al vuelo y Ralph, *observador* impasible, contempla la escena.

El detonador de la acción es de nuevo Raymon: M. Delmare anuncia a Indiana que está *invitado a cenar* (pág. 121). La pasión dormida en ella despierta: "le sang lui monta au visage" (pág. 121), "en tremblant", "pâlit" (pág. 122); ella cree odiarle

porque su recuerdo va unido a la pérdida de Noun, porque parece llegar siempre para "porter le désespoir et la mort" (pág. 125), porque su primer amor había sido ultrajado.

Entretanto, Raymon calcula su estrategia para reconquistar la estima de Indiana: vence su oposición a verle haciéndose acompañar por su madre, mujer venerable que sabe ganarse desde la primera entrevista el afecto de la joven: "Indiana éprouvait le besoin de s'attacher à quelqu'un" (pág. 141).

Así como el baile del embajador de España sirvió como bisagra hacia el amor naciente, de igual modo la estancia de tres días en *Bellerive* (casa de recreo de Ralph entre Cercy y Lagny) actúa como BISAGRA que marca el paso a otra fase de la relación amorosa Indiana - Raymon.

Raymon pone en marcha su estrategia de conquistador:

"le reste de la journée près de finir pour émouvoir, le lendemain pour persuader, le surlendemain pour être heureux" (pág. 143).

Paso a paso, consigue los efectos esperados:

"Elle le contemplait avec attendrissement, elle retrouvait sa confiance en lui. Elle prenait les remords du coupable pour le repentir de l'amour" (pág. 146).

Indiana expone su concepción del amor, sus exigencias, a un Raymon dispuesto a prometer, "entraîné par le charme irrésistible de cette femme si frêle et si passionnée" (pág. 149):

"Il faut m'aimer sans partage, sans retour, sans réserve; il faut être prêt à me sacrifier tout, fortune, réputation, devoir, affaires, principes, famille" (pág. 148).

Pero Ralph sigue observando. Sus primeras sospechas sobre M. de Ramière (pág. 125) le hacen encontrar el modo de aparecer siempre en el momento oportuno, justo para recordar a Raymon que Indiana no está sola, aunque ella no se percate aún de ello. Los celos nacen en Raymon ante el comportamiento de este hombre cuyo retrato preside la intimidad de la habitación de Indiana (pág. 109), en quien el marido confía plenamente permitiéndole estar a solas con ella (pág. 136), capaz de interrumpir las conversaciones más íntimas manifestándose familiar con Indiana (págs. 149, 161), imaginando situaciones humillantes para el propio Raymon (episodio del caballo regalado a Indiana, cap. XIII, 2ª parte...).

La imperturbabilidad de Ralph es analizada por Raymon, que acierta a descubrir en él sentimientos cuidadosamente ocultos a todos (pág. 151), y una rivalidad sutil crece entre ellos:

"[Raymon] un sentiment d'aversion et presque de jalousie s'éleva alors dans son âme" (pág. 152).

Mientras tanto, el amor recobrado hace renacer a Indiana:

"Ses joues avaient retrouvé une légère teinte purpurine, ses yeux brillaient d'un éclat longtemps perdu. Elle était déjà redevenue jolie" (pág. 153).

Hasta el punto que Raymon se asusta ante la capacidad insospechada de amor que en ella se trasluce:

"Raymon se sentit épouvanté de tout ce qu'un esprit si intrépide promettait de hardiesse et de ténacité en amour" (pág. 162).

De pronto, un accidente modifica el curso de esta relación de amor-pasión: *la caída del caballo del coronel Delmare* actúa como BISAGRA que abre a una etapa de amor apacible, mientras dura su convalecencia.

Durante unas semanas Raymon es incluido en el círculo familiar constituido hasta ahora por Indiana - Delmare - Ralph. Algunos cambios se aprecian en las relaciones de los personajes:

- Aparece clara la oposición ideológica, psicológica y ética entre Ralph y Raymon:

"Ils différaient essentiellement d'avis sur tout; aucune sympathie ne leur était commune; et, si tous deux aimaient madame Delmare, c'était d'une manière si différente, que ce sentiment les divisait au lieu de les rapprocher" (pág. 165).

- Raymon introduce la discordia en la relación Ralph - Delmare, y consigue ganarse la confianza del marido de Indiana (pág. 170).

- Indiana vive al fin feliz (cap. XV) gracias al "amour [qui] était dans son coeur une passion neuve et généreuse" (pág. 173).
- Ralph es el único ser desgraciado en este ambiente, siempre incomprendido, juzgado como egoísta (pág. 176). Su amor a Indiana ha quedado bien claro ante Raymon tras su intento de suicidio al creerla muerta (pág. 163), pero Indiana lo ignora.

Un acontecimiento inesperado actúa nuevamente de **BISAGRA**: *los negocios del coronel Delmare no van bien*. Debe viajar inmediatamente a Anvers. Esta nueva situación modifica la relación amorosa Indiana - Raymon.

Tras seis meses de "calme amitié" (pág. 178), Raymon tiene al fin ocasión de verla a solas, si consigue desviar la atención de Ralph. Pide a Indiana una entrevista en su habitación "para ser absuelto" de sus faltas pasadas (pág. 181). Sus verdaderos móviles permanecen, por supuesto, bien ocultos:

"L'important, d'ailleurs, c'était de passer une nuit dans sa chambre, afin de ne pas être un sot à ses propres yeux, afin de rendre inutile la prudence de Ralph (...) C'était une satisfaction personnelle dont il avait besoin" (pág. 181).

Una vez más, Ralph debe actuar como obstáculo para este amor. Desesperado, recurre a lo único que cree poder detener a Indiana, sabiendo que tras su intervención el abismo entre ellos se abrirá irremediablemente. En una de las escenas más tensas de la obra, Ralph recuerda a Indiana aquella terrible noche de la muerte de

Noun y deja que ella descubra la verdadera causa de esta muerte, la verdadera relación que existía entre Noun y Raymon.

De pronto, todo el universo de felicidad de Indiana se derrumba; maldice a Ralph, llega a sentir odio por él (pág. 189); le ve como un verdugo que acaba de "enfoncer le couteau et d'entamer une affreuse blessure" (pág. 184). Entretanto, Ralph, "étourdi et brisé", "désespéré", "dans une sorte d'égarement" (pág. 184), sigue vigilando la virtud de Indiana desde los alrededores de su casa.

La escena de la cabellera (págs. 191 y ss.), en la que Indiana busca la confesión completa de Raymon sobre su relación con Noun, acaba para siempre con el amor que aún quedaba en él: "ne l'aimait plus" (pág. 193). Dividido entre el deseo y la rabia, a duras penas puede respetar a esta Indiana cruel que se refugia bajo la protección del retrato de Ralph (pág. 194).

Nuevamente la intervención de Ralph salva la tensión del momento; el mensaje que les envía -"Votre mari est ici"- Ralph aparece como otra **BISAGRA** en la dinámica del amor. Es la fase de la decadencia del amor.

En París, Indiana y Raymon se sienten por momentos más distantes. Raymon tan sólo piensa en poseerla:

"ne fût-ce qu'un jour, et qu'ensuite il l'abandonnerait pour avoir le plaisir de la voir à ses pieds" (pág. 200).

La relación Indiana - Delmare se impregna de mayor indiferencia, mientras se acerca el momento de salir de Francia rumbo a la isla Bourbon, en donde este hombre aviejado y arruinado va a intentar rehacer su fortuna:

"En vérité, je ne sais lequel était plus malheureux d'elle ou de lui. Elle était cruelle par vertu, comme il était bon par faiblesse; elle avait de trop la patience qu'il n'avait pas assez; elle avait les défauts de ses qualités, et lui les qualités de ses défauts" (pág. 210).

Y en cuanto a Ralph, Indiana le siente ajeno a sus preocupaciones:

"Ralph n'a pas besoin de mon coeur (...) Je suis sa servante, il ne m'en demande pas davantage" (pág. 213).

En esta situación desesperada, Indiana decide enfrentarse a su marido y permanecer en Francia. Acude a casa de Raymon en busca de protección, pero para él el amor había llegado ya "au dernier degré du dégoût, à l'ennui" (pág. 215).

El qué dirán, la atracción sensual, el egoísmo se apoderan de él paulatinamente ante esta mujer desesperada. Indiana comprende al fin y, abandonada, se deja llevar por la idea del suicidio.

Un nuevo "azar" la salva: Ralph, siempre vigilante, acude en su ayuda justo cuando ya se precipitaba al río (págs. 227 y ss.).

Los acontecimientos se suceden rápidamente: enfrentamiento entre los esposos; entrevista de Ralph con Mme. de Ramière (pág. 236); viaje hacia la isla Bourbon (pág. 244).

Al alejarse la figura de Raymon, *la personalidad de Ralph cobra fuerza*. Sus sentimientos comienzan a aflorar; primero con la madre de su contrario, que acierta desde el primer momento a comprender la verdadera causa de su profunda alteración (pág. 236); luego con sus antiguos amigos los Delmare, tras el distanciamiento que la presencia de Raymon creó entre ellos; y, especialmente, con Indiana, que valora al fin la fidelidad de su amistad:

"Ils se jetèrent en pleurant dans les bras l'un de l'autre, et Ralph faillit s'évanouir; car, dans ce corps robuste, dans ce tempérament calme et réservé, fermentaient des émotions puissantes" (pág. 243).

La vida transcurre tranquila en la isla Bourbon, pero las pasiones continúan incomunicadas en cada alma. Ralph ha vuelto a ocultar tras su aparente frialdad y egoísmo sus "amères et longues rêveries"; M. Delmare sigue tratando violentamente a su mujer (pág. 270) e Indiana alimenta su pasión por la huida.

Una *carta de Raymon* altera este orden inestable (pág. 274), nueva **BISAGRA**. Indiana vuelve a resucitar su amor y heroicamente se embarca en secreto hacia Francia para responder a la llamada que en un momento de soledad Raymon le hace. Tras peripecias bien novelescas, Indiana llega ante un Raymon recién casado y cínico; nueva humillación por parte de su mujer; el horror del abandono. Indiana se deja morir lentamente en la habitación de un albergue. Nuevo "azar"; Ralph reaparece (pág. 301):

"Tu es mon bon ange".

Todo está consumado. La única solución es el suicidio común (pág. 305). Pero antes, la travesía hacia la isla Bourbon descubre a Indiana el verdadero carácter de Ralph, y

"à force de comparer ces deux hommes [Ralph - Raymon], tout vestige de son amour aveugle et fatal s'éteignit dans son âme" (pág. 309).

Llega el día previsto para su muerte en el barranco de Bernica (pág. 310). Una última confesión en esta hora de la verdad descubre un Ralph insospechado. Su amor hacia Indiana aparece en toda su pureza; ambos sienten en la intimidad de estos momentos definitivos cómo sus pensamientos, sus almas se purifican, "une ardente sympathie religieuse l'initiait aux mêmes émotions" (pág. 314).

Por primera vez en su vida, Ralph llora como un niño. Indiana siente su alma inundada por una "soudaine et inévitable lumière" (pág. 329). Ambos se sienten fundidos en un amor que va más allá de la muerte: "ton amant pour l'éternité":

"Sois mon époux dans le ciel et sur la terre, lui dit-elle, et que ce baiser me fiance à toi pour l'éternité!" (pág. 330).

Un apéndice final nos presenta a un Ralph y una Indiana salvados misteriosamente de la muerte que ellos quisieron darse y felices, al fin, entre la naturaleza, como dos seres puros separados de las intrigas del mundo, ocupados tan sólo en ayudar a sus vecinos y en compartir eternamente "les affections profondes et vraies" (pág. 341).

Ruptura quizá demasiado novelesca, pero que desemboca en pleno mito: el triunfo de la virtud y su fusión con la naturaleza; la vuelta a la felicidad primera.

La dinámica del amor en *Indiana* es, como vamos viendo, bastante compleja, ya que, en lugar de seguir una línea única, tiene varias direcciones que se entrecruzan por momentos desapareciendo y reapareciendo a lo largo de la narración. De ahí la enorme dificultad que hemos encontrado para resumir en un gráfico la

evolución del amor. Finalmente, tras barajar sucesivas hipótesis, hemos creído que la más coherente en relación con el conjunto del texto es la siguiente:

La *relación Ralph - Indiana* es el centro de la obra, pues mucho antes de que ésta comience ya existía entre ellos una relación íntima (amorosa por parte de Ralph). Aunque secreto, este amor va creciendo ante los distintos avatares por los que pasa Indiana en sus relaciones con otros personajes (Raymon, Delmare) y, al final del libro, todo sale a la luz: los sentimientos de Ralph son conocidos por Indiana y además correspondidos. La relación sigue una progresión lineal ascendente hasta el triunfo del *amor-virtud* sobre el *amor-pasión* (Raymon), dejando claramente abierto el camino hacia el *amor-sagrado*.

Entretanto, durante el transcurso de la narración, otras tres historias amorosas parecen ocupar el primer lugar. La relación de *Delmare - Indiana*, siempre conflictiva: *amor por deber*, entre el respeto, el temor y la rebeldía. Las dos relaciones de Raymon; con Noun, prototipo de amor meramente sensual; con *Indiana*, reflejo del *amor-pasión*, intermitente en Raymon, según las atracciones oscilantes de los sentidos, pasión estable en Indiana, cuya concepción del amor va más allá del simple goce sensual.

III.4.2.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

A pesar de las diferencias sociales y psicológicas que les separan, los cuatro personajes principales son a la vez *obstáculos* y *mediadores* unos de otros. Sus relaciones no son lineales sino triangulares y de ellos depende la evolución de cada uno:



Según Nadine Dornoy-Savage¹⁸, desde el principio de la novela hay una relación ambigua entre Ralph y Delmare. Ralph experimenta hacia este primer rival una extraña atracción y, por la promesa que le hace de no amar nunca a Indiana de modo distinto a una hermana, crea él mismo el obstáculo insuperable que le separa de ella.

La misma ambigüedad se repite cuando Raymon aparece en escena. En este segundo triángulo, la sorda oposición Ralph - Raymon hace de los dos hombres a la vez el medidador y el obstáculo. Pero, contentándose con el papel de hermano, Ralph se reserva un lugar privilegiado en la vida de Indiana.

Este hombre extraño -Ralph- que forma con la pareja casada un extraño "ménage à trois" en el que él es ante todo un "voyeur masochiste", un ángel protector, tiene un sutil mimetismo con el marido. Mimetismo más aparente aún entre Ralph y Raymon: cuanto más agresivo es uno más desaparece el otro en apariencia. Sus papeles son complementarios.

En cuanto a Delmare, el obstáculo inevitable es la indiferencia total de Indiana, que desempeña alternativamente ante su marido el papel de mediador y de obstáculo.

Ralph y Delmare están unidos tácitamente por un sentimiento común: la *frustración*. Los dos, junto con Raymon, se preocupan demasiado por la opinión pública que les dicta su conducta, que no podrá nunca ser la expresión verdadera de sus sentimientos. Ralph y Delmare se dedican a disimular un sentimiento sincero. Raymon, por el contrario, fingirá una profundidad de pasión que él no experimenta realmente.

Indiana es la única que no se preocupa en absoluto de la opinión pública, pero su punto de referencia también es falso ("les romans à l'usage"). Tanto ella como Noun tienen una inmensa necesidad de amor, pero el objeto de esta pasión es una ilusión. Así, en el triángulo Noun/Indiana/Raymon, Indiana y Noun son mediadoras una de otra. En realidad, más que de dos personajes se trata de un *personaje doble*: Noun es la hermana de Indiana;

se parecen físicamente, tienen el mismo origen, pero su situación social es diferente, al igual que su actitud psicológica; Noun es más resignada, más pasiva ante el fracaso de su amor. Aunque en algún momento pueda aparecer una rivalidad entre ambas, predominan los momentos de complicidad y de afecto apasionado.

Esta duplicación del personaje permite a G. Sand enriquecer la psicología del actante femenino, así como la acción de la obra.

Desde esta situación, tan sólo Indiana evoluciona realmente, es decir, se transforma por el amor. Raymon es al final de la novela el mismo del principio, al menos en relación con Indiana; centrado en sí mismo, no acierta a ver la entrega total que Indiana hace al amor-pasión que por él siente. Delmare no consigue comprender y tratar adecuadamente a Indiana; su distancia se agranda a lo largo de la narración. En Ralph no parece apropiado hablar de transformación, aunque es claro el cambio en su comportamiento; se trata en realidad de una manifestación libre de cuanto en él permanecía reprimido. En virtud de la confianza que Indiana le muestra y, sobre todo, al no esperar ya nada de la vida, olvida representar el papel que durante toda su vida hizo al lado de Indiana y por fin es sincero. La fuerza de su amor-virtud es el empuje definitivo para una Indiana que ha conocido la frustración en el amor por deber (Delmare) y en el amor-pasión (Raymon). La personalidad de

Indiana se ha fortalecido a través de los diferentes avatares de la narración; su concepción del amor también ha madurado. Los espejismos han desaparecido en ella y sabe, al fin, valorar el verdadero amor, encarnado en Ralph.

III.4.2.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Una novela, evidentemente, no está sólo hecha de personajes; el espacio y el tiempo tienen también su importancia; en el caso de *Indiana* la relación entre ellos es tan estrecha que nos conduce a un nivel simbólico imprescindible para comprender la obra¹⁹.

El texto está construido sobre una doble antítesis. Por un lado aparece un contexto histórico-político bien delimitado; por otro, la acción y los personajes se sitúan en ocasiones fuera del tiempo. De igual modo, las referencias espaciales son unas veces bien precisas, incluso reproducen lugares reales bien conocidos por George Sand; otras veces, nos hallamos en lugares irreales y hasta míticos.

Esta construcción de la obra nos sitúa en plena corriente romántica, pero sin dejarnos sólo en un drama puramente psicológico sumergido en la vaguedad que caracteriza a tantas novelas femeninas de la época romántica.

La ubicación temporal en *Indiana* aparece marcada por varios elementos:

1. Cada uno de los tres actantes masculinos representa a un partido político de la Francia de la Restauración: Ralph

representa la república ideal, la del *Contrat social*, no la del Terror; Raymon es partidario de la monarquía hereditaria, pero con cierta flexibilidad: no es de esos fanáticos que desearían vivir como si 1789 no hubiera existido. Defiende la Charte de Louis XVIII, susceptible de diversas interpretaciones, y está aterrado por la vuelta al poder de Polignac que marca un retroceso hacia el absolutismo. En cuanto a Delmare, representa la fidelidad al Emperador (pág. 169) y añora los días de Napoleón.

2. Al final de la novela, contemplamos la revolución de 1830 desde el punto de vista de Indiana. G. Sand no se manifiesta casi sobre una revolución que no le satisface y que termina con el fracaso (pág. 290).
3. La situación económica de Francia está representada en el libro por los avatares de los negocios de Delmare. En la era industrial recién comenzada surgen ruinas brutales.
4. Las distintas escalas sociales van surgiendo a lo largo del relato. El salón de Mme. de Carvajal, tía de Indiana, en el que, gracias a acertadas especulaciones de la Bolsa, reina el mayor lujo. La nobleza totalmente arruinada representada en Laure de Lagny -esposa de Raymon. La clase proletaria que Indiana experimenta en sí misma cuando llega a Burdeos sola y

sin nada y debe ir al hospital, padecer hambre, pedir limosna (pág. 292).

Contrastando estos datos tan precisos, la parte de la novela que transcurre en la isla de la Réunion parece totalmente atemporal:

"Indiana vivait, d'ailleurs, presque toujours seule. Son habitation était située dans les montagnes, au-dessus de la ville, et, chaque matin, M. Delmare, qui avait un entrepôt de marchandises sur le port, allait pour tout le jour s'occuper de son commerce avec l'Inde et la France (...) [Sir Ralph] s'occupait à l'étude de l'histoire naturelle ou surveillait les travaux de la plantation" (pág. 252).

La realidad económica y social está completamente olvidada tras las consideraciones geográficas y atmosféricas. Y para contribuir aún más a la irrealidad que se respira en esta parte de la novela, G. Sand ha imaginado la "isla en la isla": el oasis que constituye el valle feliz en donde Ralph e Indiana pasarán el resto de sus vidas.

La isla es una especie de paraíso lejano, continuamente recordado mientras la acción transcurre en Francia (págs. 58 y ss.). En principio representa la imagen mítica de la infancia, luego la vuelta a la felicidad primitiva (enturbiada aún por la presencia de Delmare), finalmente, tras la tentación de suicidio común, la felicidad completa.

La relación amorosa con cada personaje aparece vinculada a un espacio concreto. Raymon es París, ámbito de la opinión, de la acción, de lo efímero; Ralph es la isla de La Réunion, el ámbito de la ilusión, de la vida reflexiva y contemplativa, de la eterna felicidad más allá de todo tiempo. Y entre ambos, Lagny y Cercy, lugares intermedios en los que el amor de Indiana se debate entre la pasión y la virtud.

B. Didier interpreta la recreación del espacio mítico de La Réunion por G. Sand como un intento de huida de "la logique d'un livre"; también la realidad le molesta, acostumbrada como estaba a escribir novelas puramente imaginarias como *Corambé*:

"Je ne pus me défendre de faire un peu voyager Indiana et Ralph d'un bout du monde à l'autre, et de commettre peut-être quelques erreurs de géographie sur leur oasis finale. Je n'y tenais guère: j'étais si mal à l'aise dans la réalité que j'abordais"²⁰.

Observamos en la novela la presencia de imágenes obsesivas referidas a los distintos momentos en que los actantes, especialmente Indiana, se encuentran con respecto al amor.

El agua desempeña un importante papel en la obra; aparece en los puntos de mayor tensión narrativa bajo dos formas: como un elemento negativo en el tema del ahogamiento (el cadáver de Noun en el agua al final de la primera parte de la novela; Indiana piensa varias veces en ahogarse (pág. 213) si Raymon la abandona;

incluso está a punto de arrojarse al Sena si Ralph no interviene; Indiana decide junto con Ralph suicidarse tirándose a la Cascada de la Isla Bourbon). El agua como elemento positivo, como bautismal, cuando, al final del libro, Ralph e Indiana se salvan y deciden emprender una vida nueva.

El elemento tierra impregna todos los pasajes de la isla Bourbon; la pureza de la naturaleza es una invitación continua a la vuelta a las raíces, a la ingenuidad de los primeros años en los que la espontaneidad y la nobleza acompañaban a todo sentimiento:

"Cette île conique est fendue vers sa base sur tout son pourtour, et recèle dans ses embrasures des gorges profondes où les rivières roulent leurs eaux pures et bouillonnantes; une de ces gorges s'appelle Bernica. C'est un lieu pittoresque, une sorte de vallée étroite et profonde, cachée entre deux murailles de rochers perpendiculaires, dont la surface est parsemée de bouquets d'arbustes saxatiles et de touffes de fougère.

Un ruisseau coule dans la cannelure formée par la rencontre des deux pans. Au point où leur écartement cesse, il se précipite dans des profondeurs effrayantes, et forme, au lieu de sa chute, un petit bassin entouré de roseaux et couvert d'une fumée humide" (págs. 255-256).

En este lugar Ralph se refugia del calor y de la sociedad "quand son coeur était agité de ces secrètes angoisses si longtemps couvées" (pág. 256). Aquí tendrá lugar el cambio total de su vida porque ahí Indiana conocerá al fin los verdaderos

sentimientos ocultos en su alma. Este lugar es como un santuario natural jamás profanado. Contrasta con el papel que desempeña en la obra la *habitación de Indiana* en Lagny. Esta habitación es también "un sanctuaire" cuya "candeur et décence" es profanada por Raymon y Noun:

"Quelle sécurité trouveras-tu désormais derrière ces rideaux dont je n'ai pas craint de profaner le mystère? Quels songes impurs, quelles pensées âcres et dévorantes ne viendront pas s'attacher à ton cerveau pour le dessécher? Quels fantômes de vice et d'insolence ne viendront pas ramper sur le lin virginal de ta couche? Et ton sommeil, pur comme celui d'un enfant, quelle divinité chaste voudra le protéger maintenant..." (pág. 106).

Por segunda vez esta habitación se convierte en el lugar apartado que permite a Raymon ver a Indiana a solas:

"dans votre chambre, m'agenouiller à cette place où je vous ai vue si irritée contre moi (...) Je voudrais me prosterner là, y passer une heure de recueillement et de bonheur" (pág. 180).

Pero esta vez la intención de Raymon no es pura y de nuevo tras la entrevista en la habitación la relación entre ellos empeora.

Una tercera vez implica la profanación definitiva. Indiana acude a la llamada de Raymon sufriendo mil penurias, cree reencontrar su amor y en esta habitación es profundamente humillada ante la mujer de Raymon recién casado (págs. 295-298).

En la relación con Raymon todo espacio sagrado termina siendo violado; con Ralph la pureza del lugar-santuario permanece siempre intacta.

La habitación de Indiana en Lagny y Bernica son dos símbolos espaciales de las dos formas de amor que se enfrentan durante toda la obra: la pasión y la virtud.

George Sand da muestras de un arte de la descripción muy avanzado. Los cambios de lugar evitan la monotonía del relato; tras cada viaje se observa una evolución, una transformación en la psicología de los personajes. La descripción nunca es gratuita; es siempre un medio de evocar un estado interior, de modo que las variaciones psicológicas de los personajes son casi variaciones meteorológicas de sus almas. G. Sand sabe armonizar la influencia de Bernardin o de Senancour para las evocaciones de la naturaleza con la de Balzac para los interiores. Así, las brumas de la Brie, las miserias de los hoteles de París, la tranquilidad del valle final son evocados en el momento psicológico adecuado. Como ejemplo citemos la evocación de la primera velada en el "petit castel de la Brie". La novelista consigue describir el salón a la vez que presenta a los personajes sin detener por ello el relato. No pasa casi nada y sin embargo hay un ambiente pesado como si todo el pasado de los personajes estuviera ahí condensado. Numerosos símbolos anuncian el desarrollo futuro de la novela (ej., la perra Ophélia).

III.4.3. DOMINIQUE
(Eugène Fromentin, 1862)

Texto utilizado:

Eugène Fromentin, *Dominique*. París, Gallimard, col. Folio, 1974.

III.4.3.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Dominique aparece por primera vez en la *Revue des Deux Mondes* durante la primavera de 1862, sin gran influencia desde el punto de vista literario. Su autor, Eugène de Fromentin, pasa de los cuarenta cuando revela al público su libro, *meditado durante cerca de veinte años*.

Eugène de Fromentin fue un hombre de varias facetas: pintor, crítico de arte, escritor de relaciones de viajes y autor de *una sola novela*.

Algunas indicaciones biográficas nos ayudarán a comprender mejor esta larga gestación en la que narración y vida se entrelazan hasta llegar en muchos casos a confundirse. En efecto, Fromentin realiza al escribir su novela el deseo que Dominique formulaba al final de su breve estancia en Les Trembles con Madeleine:

"Mettre en ordre pour l'avenir toutes les émotions si confusément amassées dans [sa] mémoire"²¹.

El 24 de octubre de 1820 nace en La Rochelle Eugène Samuel Auguste Fromentin en el seno de una familia convertida del protestantismo al catolicismo en el siglo XVII. De sus antepasados conservará, según E. Henriot²²: "de profondes habitudes

morales et un extrême sentiment de la vie intérieure, une sorte de jansénisme spirituel".

Sus padres desaprobaron durante mucho tiempo sus dos grandes pasiones. El padre -médico y pintor aficionado-, tímido e introvertido, desanimaba la vocación artística y el modernismo pictórico de su hijo. Su madre, devota y timorata, se oponía a la pasión amorosa de Eugène por Jenny Chessé, amiga de su infancia y tres años mayor que él.

Tres aspectos destacan en la vida de Fromentin: sus estudios, su vocación artística y su pasión amorosa.

Sus brillantes estudios humanistas en el colegio de La Rochelle le ponen en contacto con la literatura intimista de Rousseau, Sénancour, Musset y Sainte-Beuve. Luego, en París, estudia Derecho y entra en contacto con el pensamiento político contemporáneo, el saint-simonismo y el liberalismo católico.

Durante sus tres viajes a Argelia se revela claramente su vocación de pintor. Vocación artística que contiene en él una doble faceta: es poeta y pintor.

Su amor imposible de adolescencia y juventud por Jenny Chessé, que se casa en 1834 y que muere en 1844 tras una operación quirúrgica, produce en Eugène la profunda crisis que le hace

concebir su novela *Dominique*, que comenzará quince años más tarde, en el transcurso de los cuales pinta, viaja, se casa y publica sus dos libros sobre Africa del Norte.

En Fromentin hubo siempre una tendencia a la contemplación que se expresa en su doble vocación de escritor y pintor; su objetivo fue siempre seguir las pistas de la belleza por dondequiera que ésta se manifieste en la tierra. Además tiene el gusto por la introspección, por la vuelta al pasado; es uno de los seres que busca realizarse en la escritura para encontrar allí su salvación.

¿Ante qué tipo de libro estamos al leer *Dominique*? Todo parece ambiguo. ¿Es una novela? ¿Es una confidencia? ¿Es una "moralité"? Es una *novela*, en el sentido que este término tenía en la época: historia inventada, si es posible de amor, con personajes y sentimientos susceptibles de interesar al lector.

En todo caso, *Dominique* se propone demostrar el fracaso de lo novelesco, es decir, oponer a la visión novelesca del mundo, que Dominique ha podido tener un momento, otra más prosaica, más positiva, la de "les bonheurs possibles".

Según el mismo Fromentin en su dedicatoria de noviembre de 1862 a George Sand, *Dominique* es:

- "une oeuvre d'essai".
- "le récit très simple et trop peu romanesque" (pág. 33).

En septiembre de 1859 empiezan los primeros tanteos de *Dominique*: "Je ne sais pas moi-même où j'irai de la sorte", escribe él mismo en septiembre u octubre²³. La composición duró dos años, con múltiples interrupciones y vueltas a empezar; debido al apremio de Buloz, director de *La Revue des Deux Mondes*, en dos meses, de diciembre de 1861 a febrero de 1862, lo reescribe por completo.

La intención de la obra, según el mismo Fromentin confiesa, es triple:

1. "Prouver que le repos est un des rares bonheurs possibles; et puis encore
2. que tout irait mieux, les hommes et les oeuvres, si l'on avait la chance de se bien connaître et l'esprit de se borner.
3. M'émouvoir encore avec des souvenirs, retrouver ma jeunesse à mesure que je m'en éloigne".

Fromentin cuenta, poetizándolo por el recuerdo, la novela de amor de su adolescencia.

Hay desfases entre la exactitud histórica y la verdad novelesca. La heroína, *Madeleine*, es en la realidad Jenny Caroline

Léocadie Chessé, esposa de Emile Béraud, muerta en 1844 a los 28 años, cuyos restos reposan en el cementerio de Saint-Maurice, en el Faubourg de La Rochelle, muy cerca de la casa en la que se retiró Fromentin.

Olivier d'Orsel es Léon Mouliade, conocido por Fromentin en el Lycée de La Rochelle. Con fortuna, elegante y despreocupado. Termina sus días en sus tierras de la Bretagne, aquejado de gota y dedicado a la caza.

Augustin resume dos figuras: Léopold Délayart -antiguo profesor de Fromentin en el Lycée de La Rochelle- y Paul Bataillard, uno de sus compañeros, poeta, periodista y aficionado a la política. Otras hipótesis lo relacionan con Emile Beltrémieux, amigo íntimo de Fromentin.

En cuanto a los lugares, Les Trembles es el dominio de Vaugoin, cerca de Saint-Maurice, en donde vivía una familia amiga de Fromentin, los Seignette. Saint Maurice es Villeneuve en la realidad. La triste vivienda de Ormesson es la casa familiar de Fromentin en La Rochelle. La "ville aux clochers" es Saintes. El Château de Nièvres es imaginario.

Algunos elementos siguen el orden cronológico, mientras que otros lo alteran.

Probablemente sean las razones que llevaron a Fromentin a escribir este tipo de libro las que nos aclaren algo más sobre su naturaleza.

Fromentin pertenece a una generación en la que, por las circunstancias, se ha desarrollado el sentido crítico. Cuando Fromentin escribe entre 1840 y 1844, el romanticismo decaía; los jóvenes se sentían impotentes ante la realidad que se les impone. *Dominique* es la historia de uno de ellos, encauzado sin remedio hacia la mediocridad.

Fromentin está acostumbrado desde su infancia al análisis. El género autobiográfico debió de tentarle para ver si su alma de 40 años era la misma que la de los 20 años. Quiso hacer un libro interesante por el análisis de los sentimientos y de los caracteres, no por la intriga.

III.4.3.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

El análisis de la génesis de *Dominique* nos la presenta como una novela que no es ni completamente ficticia ni completamente autobiográfica, sino que, fundada en el recuerdo, es una autobiografía pronunciada por una persona, un poco deformada por la óptica de la memoria. Su lectura da la impresión de un mosaico, ya que la narración está constituida por una serie de escenas, a veces convencionales, más yuxtapuestas que unidas entre ellas (escena del paseo por el mar, escena de la cabalgada, etc.). La unidad de estos pequeños cuadros a modo de esbozos viene dada por la presencia real o misteriosa del actante femenino Madeleine, en torno a cuyo amor surge este libro.

De este modo, si *Dominique* es el poema del recuerdo, es también la novela de la ausencia. Madeleine está físicamente poco presente en la novela, pero, salvo en las patéticas escenas finales, figura en todas las páginas del relato como una sombra que llena el corazón y el pensamiento de Dominique.

La trama visible de la obra es muy sencilla. Se cuenta una historia conmovedora de amor entre un joven (Dominique), primero colegial, luego estudiante, y una muchacha (Madeleine) un poco mayor que él. Dominique toma conciencia de su amor justo cuando Madeleine va a casarse. Dominique lucha contra su amor, pero no

puede olvidarlo ni con el trabajo ni con el placer. Consciente al fin Madeleine de este amor, intenta curarle, mientras ignora que ella también ama. Un beso dado y devuelto les revela mutuamente sus sentimientos. El sentido del honor y del deber les aleja para siempre.

Numerosos elementos vienen a enriquecer esta sencilla trama primera. Fromentin se inspira en ciertas escenas ya bien conocidas dentro del género novelesco: la cabalgada amorosa, la velada en el teatro, la escena del baile, la escena del retrato, la escena de las flores, la del beso...

Asistimos en esta novela a una *escenografía circular*. En un día de caza Dominique conoce al autor que recogerá su confesión y en otro día de caza Dominique, de vuelta a Les Trembles, se encuentra con su viejo criado, André. Como el mismo Dominique dice:

"Ce que j'ai à vous dire de moi est fort peu de chose, et cela pourra tenir en quelques mots: un campagnard qui s'éloigne un moment de son village, un écrivain mécontent de lui qui renonce à la manie d'écrire, et le pignon de sa maison natale figurant au début comme à la fin de son histoire" (pág. 73).

En efecto, *Dominique* es un libro que empieza por el final. El prólogo nos presenta a un hombre curado, o que al menos parece estarlo. Pronto sabremos si esto es así, ya que aparecen sutiles observaciones del narrador que nos hacen dudar:

- Unas palabras pronunciadas por Dominique: "Encore des regrets!", "avec un accent particulier", da al narrador "envie d'en chercher le sens" (pág. 45).
- Dominique busca para su hijo "la réussite de sa propre vie manquée" (pág. 55).
- Una simple frase: "Vous souvenez-vous?" (pág. 56), le hacía "changer de visage".
- Las fechas de su "cabinet" contienen "innombrables confidences" (pág. 61); allí acude Dominique "pour évoquer ce qu'il appelait l'ombre de lui-même ou pour l'oublier" (pág. 63).
- Dominique anuncia su próxima confidencia: "ce n'est pas à vous que je tairai des faiblesses, tôt ou tard il faudra que vous les sachiez toutes" (pág. 64).

Estas sospechas serán aclaradas por Dominique cuando, tras el intento de suicidio de Olivier, toma la palabra y se decide a contar su vida a este testigo privilegiado:

"Cette demi-mort d'un compagnon de jeunesse, du seul ami de vieille date que je lui connusse, avait amèrement ravivé certains souvenirs qui n'attendaient qu'une circonstance décisive pour se répandre (...) il me raconta sans déguisements, mais non sans émotion, l'histoire suivante" (pág. 72).

De este modo, la narración propiamente dicha comienza en el capítulo III.

Realizamos el esquema de avance de la narración estableciendo los distintos avatares que sigue en su evolución el amor entre Dominique y Madeleine.

La narración marca una ascensión más o menos interrumpida hasta el momento en que Dominique y Madeleine conocen su amor mutuo y se lo confiesan; a partir de entonces, la novela termina. Tras la confesión, cada actante adopta una postura: *Madeleine* suprime las resistencias; *Dominique* se centra en el respeto tierno y apasionado por ella.

Seguimos la evolución del amor en Dominique, pues poco conocemos sobre los sentimientos de Madeleine; tan sólo aquello que podemos deducir de su comportamiento, ya que no tenemos nunca oportunidad de penetrar en su alma.

III.4.3.2.1. Los personajes antes del amor.

Los personajes de Fromentin no son seres "de carne y hueso"; sus cuerpos quedan imprecisos, pues son vistos desde dentro. Tan sólo aparecen algunos detalles de modales (gestos, miradas, voces, posturas, movimientos...), es decir, todo aquello que revela en un ser sus tendencias íntimas, sus pensamientos o sentimientos.

Aparecen en *Dominique* tres planos de personajes según sus funciones; unos están claramente dibujados: Dominique y Madeleine, e incluso Olivier y Augustin; otros sólo se manifiestan a través de ligeras pinceladas dispersas: Julie, familiares, etc..., y otros cumplen una función puramente estructural en la obra, tal es el caso del autor-narrador, testigo de las confidencias de Dominique. En efecto, la principal función del autor es presentarnos a M. de Bray como "interesante", como un ser excepcional (de ahí que él dé el título a la novela). Este autor-narrador será:

1. El testigo de Dominique - "causeur".
2. El encargado de confirmar la curación de Dominique; nos muestra que M. de Bray no se complace en rumiar febrilmente sus recuerdos de amor, que autentifica la distancia del pasado.

El juicio final hecho por el narrador aparece como irrefutable para nosotros, lectores.

Además, contamos en esta novela con otro actante privilegiado: la naturaleza, que es mucho más que simple telón de fondo:

"Elle donne le ton aux sentiments; telle une force mystérieuse, elle commande l'état d'esprit des héros. L'action se déroule en harmonie avec elle"²⁴.

Dominique.

Distinguimos dos Dominique: el Dominique maduro del principio y del final del libro, y el Dominique propiamente dicho, el protagonista de la narración.

El Dominique maduro es visto por los demás como:

"Un homme d'apparence encore jeune, quoiqu'il eût alors passé la quarantaine, assez grand, à peau brune, un peu nonchalant de tournure, et dont la physionomie paisible, la parole grave et la tenue réservee ne manquaient pas d'une certaine élégance sérieuse" (pág. 32).

"C'était un homme aimable (...) seulement un peu sauvage, excellent, simple et discret, qui se répand beaucoup en services, peu en paroles" (pág. 41).

En cuanto a su condición social:

"[il] était un gentilhomme de l'endroit, maire de la commune" (pág. 41).

El Dominique joven es un personaje solitario, con una psicología ambigua.

Huérfano, crece en el campo en plena libertad, sólo vigilado por su tía Mme. de Ceyssac y en compañía de los "fils de paysans du voisinage" (pág. 75). Posee todas las cualidades de un buen campesino:

"Une santé robuste, des yeux de paysan, c'est-à-dire des yeux parfaits, une oreille exercée de bonne heure aux moindres bruits, des jambes infatigables, avec cela l'amour des choses qui se passent en plein air, le souci de ce qu'on observe, de ce qu'on voit, de ce qu'on écoute" (pág. 70).

Sin embargo, hay algo en él que le diferencia de sus compañeros:

"Je tirais de l'existence et des faits qui nous étaient communs des sensations qui toutes paraissaient leur être étrangères (...) il se formait en moi je ne sais quelle mémoire spéciale assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions" (págs. 76-77).

Todo esto hace de él un ser que siempre se mantendrá aparte de los demás, aun teniendo la capacidad y las posibilidades de integrarse en la vida de otros. Las alusiones a la soledad son extraordinariamente frecuentes a lo largo de la novela:

- "Je demeurai seul (...) J'étais seul, seul de ma race, seul de mon rang et dans des désaccords sans nombre avec l'avenir qui m'attendait" (pág. 77).

- En el colegio: "J'examinai mes nouveaux camarades, et me sentis *parfaitement seul*" (pág. 97).
- Con Olivier: "J'étais *fort seul*. Je manquais d'air, et j'étouffais dans ma chambre étroite, sans horizon, sans gaieté" (pág. 105).
- Cuando despierta su sensibilidad de adolescente: "*seul, tout seul dans le crépuscule bleu qui descendait du ciel*" (pág. 113).
- Al conocer el compromiso matrimonial de Madeleine: "A partir de ce jour, je m'*isolai* beaucoup" (pág. 146).
- Ante el matrimonio de Madeleine: "Personne autour de moi, des années entières de *solitude*" (pág. 156).
- Incluso con Augustin: "J'étais *seul* ou à peu près" (pág. 171).
- Al conocer que Madeleine le ama, recuerda la profunda soledad de su vida:

"Toujours dans l'*isolement*, en me sentant *perdu*, médiocre et continuellement abandonné" (pág. 270).

Experimenta frecuentemente una sensación de vacío; ignora el sentido de su vida: "La sensation sans pareille d'un néant complet" (pág. 179).

Toda su vida es un intento por escapar a este vacío que le devora. Intenta redimirse por el amor, por la actividad social, por la literatura misma... y, sobre todo, por la purificación de su amor hacia Madeleine escribiendo un libro (pág. 177).

El mismo Dominque resume su personalidad en varios momentos:

- Asiste a su vida "comme à un spectacle donné par un autre" (pág. 107).
- "Ce n'est pas moi qui veux: c'est, comme tu le dis, une situation qui me commande" (pág. 176).

Madeleine.

Durante la primera parte de la obra observamos dos imágenes de Madeleine que se oponen totalmente, tanto en su aspecto físico como psicológico.

En un primer momento, es el prototipo de la joven de su época, educada en un convento. Su personalidad y su cuerpo están aún sin definir:

"La tenue comprimée, les gaucheries de geste, l'embarras d'elle-même, elle en portait la livrée modeste; elle usait (...) une série de robes tristes, étroites, montantes (...) blanche, elle avait des froideurs de teint qui sentaient la vie à l'ombre et l'absence totale d'émotions, des yeux qui s'ouvraient mal comme au sortir du sommeil, ni grande, ni petite, ni maigre, ni grasse, avec une taille indécise" (pág. 103).

Tras su primer viaje, el cambio es total:

"Elle exhalait la vie (...) comme un rayon de vrai soleil" (pág. 130).

Todo en ella es espontáneo y gracioso:

"Elle avait bruni. Son teint (...) rapportait de ses courses en plein air comme un reflet de lumière et de chaleur qui le dorait. Elle avait le regard plus rapide avec le visage un peu plus maigre, les yeux comme élargis par l'effort d'une vie très remplie et par l'habitude d'embrasser de grands horizons. Sa voix toujours caressante et timbrée (...) lui donnait des accents plus mûrs. elle marchait mieux, d'une façon plus libre. Toute sa personne avait pour ainsi dire diminué de volume en prenant des caractères plus fermes et plus précis, et ses habits de voyage, qu'elle portait à merveille, achevaient cette fine et robuste métamorphose" (págs. 131-132).

Poco sabemos de Madeleine a partir de su matrimonio, excepto las observaciones que Dominique va haciendo sobre ella, siempre en relación con su propio estado de ánimo; así, su actitud "sérieuse" durante el noviazgo (pág. 147). Nada conocemos de la vida interior de Madeleine, ni sus sentimientos hacia su marido.

Otros personajes significativos en la evolución de la relación amorosa de los actantes son *Olivier d'Orsel* y *Augustin*. Ambos son dos dobles parciales de Dominique, pues encarnan dos de sus realizaciones posibles.

Olivier es el "dandy" romántico, precoz, cansado de vivir sin haber vivido, nihilista. Representa la gracia y el cinismo byroniano que siempre faltará a Dominique.

Augustin, el joven preceptor de Dominique que llega a ser su amigo, encarna, por el contrario, la tenacidad, la voluntad, la capacidad de luchar en soledad.

"Augustin et Olivier, la patience et l'impatience, la vertu et le plaisir, l'activité et l'ennui"²⁵.

Olivier actúa en la dinámica de la acción como *revelador*; es el enlace entre Madeleine y Dominique:

"Elle est presque ma soeur, tu es plus que mon ami" (pág. 159).

Augustin y sus ideas tendrán una importancia capital para la evolución de Dominique. Es la voz de la razón, y no por casualidad el libro termina con su nombre.

Analicemos brevemente a cada uno de ellos.

Olivier.

- Visto por el narrador:

"C'était un garçon de bonne tournure, très soigné de tenue, de formes séduisantes et polies, avec un je ne sais quel dandynisme invétéré dans les gestes, les paroles et l'accent (...) Il y avait en lui beaucoup de lassitude, ou beaucoup d'indifférence,

ou beaucoup d'apprêt. Il aimait la chasse, les chevaux. Après avoir adoré les voyages, il ne voyageait plus" (pág. 67).

- El rasgo más sobresaliente de su carácter:

"Une passion à la fois mal satisfaite et mal éteinte pour le luxe, les grandes jouissances et les vanités artificielles de la vie" (pág. 68).

- Visto por Dominique:

"Un garçon aimable, un peu bizarre, très ignorant en fait de lectures, très précoce dans toutes les choses de la vie, aisé de gestes, de maintien, de paroles (...) déjà discret comme s'il avait eu des mystères à cacher, inexact à nos réunions, introuvable chez lui, actif, flâneur" (pág. 104).

"Je sais la facilité qu'il avait à se détacher des choses et l'impatience malade qui le portait au contraire à se précipiter vers les nouveautés" (pág. 252).

- A sí mismo:

"Je cours après quelque chose que je ne trouve pas (...) Toute la question est là: trouver ce qui convient à sa nature et ne copier le bonheur de personne (...) Le bonheur, le vrai bonheur est un mot de légende (...) Sait-tu quel est mon plus grand souci? C'est tuer l'ennui (...) Le vulgaire et l'ennuyeux! Je connais leurs habitudes homicides et j'en ai peur..." (págs. 262-263).

Olivier quiere mostrar a Dominique las diferencias que hay entre ellos y le adelanta el futuro:

"Tu te donnes à toi-même toutes les émotions extrêmes, depuis la peur d'être un malhonnête homme, jusqu'au plaisir orgueilleux de se sentir quasiment un héros. Ta vie est tracée, je la vois d'ici; tu iras jusqu'au bout, tu mèneras ton aventure aussi loin qu'on peut aller sans commettre une scélératesse (...)" (pág. 262).

Augustín.

"C'était un esprit bien fait, simple, direct, nourri de lectures, ayant un avis sur tout; prompt à agir, mais jamais avant d'avoir discuté les motifs de ces actes, très pratique et forcément très ambitieux" (pág. 78).

Su vida está centrada en el estudio, en la escritura. Asiste a la vida como a un espectáculo con sus reglas (pág. 86).

Paso a paso, Dominique va modificando su forma de ser en contacto con su preceptor, tan contrario a él en un principio (pág. 78). En él encuentra apoyo muchas veces:

"En lui serrant la main, je sentis que je m'appuyais sur quelqu'un" (pág. 167).

Será siempre el preceptor de Dominique:

"Il continuait à distance ses enseignements commencés aux Trembles (...) Il s'inquiétait de ce que je faisais, de ce que je pensais" (pág. 131).

"Il me semblait que c'était un renfort que le hasard m'envoyait dans un moment où j'en avais si grand besoin" (pág. 181).

Augustin representa *lo razonable* (pág. 159) y la *fuerza de la voluntad* (pág. 310):

"Ce n'est point un grand homme, c'est une grande volonté" (pág. 310).

La personalidad de Dominique es inseparable de ambas figuras que, finalmente, terminarán por armonizarse en el Dominique maduro del final.

Augustin piensa sobre Olivier:

"Votre Olivier ne me déplaît pas; il m'inquiète. Il est évident que ce jeune homme précoce, positif, élégant, résolu, peut faire fausse route et passer à côté du bonheur sans s'en douter" (pág. 141).

Y Olivier de Augustin:

"Il y aura toujours chez lui du précepteur et du parvenu. Il sera pédant et en sueur, comme tous les gens qui n'ont pour eux que le vouloir et qui n'y arrivent que par le travail" (pág. 168).

Su relación mutua mejora progresivamente hasta tolerarse:

"Augustin finit par aimer Olivier, mais sans jamais l'estimer beaucoup. Olivier conçut pour Augustin une estime véritable, mais ne l'aima point" (pág. 168).

El resto de los personajes son como sombras siempre al lado de los dos actantes, Madeleine y Dominique.

En torno a Madeleine hay tres personajes:

- *Julie*, su hermana. Es la joven nacida para la tristeza. (Guarda una clara semejanza con la hija de Mme. de Mortsauf en *Le lys dans la vallée*). Siempre al lado de Madeleine, como una prolongación de ella, sin tener una identidad propia.
- . Al comienzo de la acción, se describe a Madeleine (pág. 102), mientras que de ella sólo sabemos que era "une enfant appelée Julie".
- . En la boda de Madeleine, destaca por su profunda tristeza:

"Quelle étrange enfant c'était alors: brune, menue, nerveuse avec son air impénétrable de jeune sphynx, son regard qui quelquefois interrogeait, mais ne répondait jamais, son oeil absorbant! Cet oeil, le plus admirable et le moins séduisant peut-être que j'aie jamais vu, était ce qu'il y avait de plus frappant dans la physionomie de ce petit être ombrageux, souffrant et fier (...) cet oeil énigmatique se dilatait sans lumière, et tous les rayonnements de la vie s'y concentraient pour n'en plus jaillir" (pág. 151).

Sus sufrimientos siempre aparecen enigmáticos (pág. 254):

"Son caractère ombrageux à l'excès prenait de jour en jour des angles plus vifs, son visage des airs plus impénétrables, et toute sa personne un caractère mieux dessiné d'entêtement et d'obstination dans une idée fixe" (pág. 256).

Finalmente, conocemos su amor secreto por Olivier, que no le corresponde (pág. 289).

- *El Comte Alfred de Nièvres*, marido de Madeleine:

"Un homme, jeune encore, grand, correct, de mine irréprochable" (pág. 143).

- *M. d'Orsel:*

"Un air singulièrement noble de vieillesse anticipée ou de lassitude" (pág. 287).

En torno a Dominique hay otros tres personajes.

- *Su mujer:*

"C'était une femme et une mère dans la plus excellente acception de ces deux mots, ni matrone ni jeune fille, très jeune d'âge peut-être, avec la maturité et la dignité puisées dans le sentiment bien compris de son double rôle..." (pág. 47).

Sus hijos: "Une petite fille brune qu'on appelait Clémence" (pág. 46)

"Un garçon blond, fluet" (pág. 66).

- *Mme. de Ceyssac, tía de Dominique:*

"Ma tante avait le génie de sa province, l'amour des choses surannées, la peur des changements, l'horreur des nouveautés qui font du bruit. Pieuse et mondaine, très simple avec un assez grand air (...) elle avait réglé sa vie d'après deux principes (...): la dévotion aux lois de l'Eglise, le respect des lois du monde" (pág. 101).

- *André, el viejo servidor de la familia "qui n'est pas sorti de la maison depuis soixante ans" (pág. 79). Representa las raíces más profundas de Dominique en su infancia y a través de ella en su tierra. A él se confía libremente el Dominique del final de la novela (pág. 305).*

III.4.3.2.2. Dinámica del amor.

I. PREDISPOSICION PARA EL AMOR.

- *Infancia "sauvage"* en contacto con la naturaleza:
 - . huérfano (pág. 74). Sus amigos eran los hijos de campesinos, pero "au fond j'étais seul, seul de ma race, seul de mon rang" (pág. 77).
 - . "Un enfant sauvage, inculte (...), vagabond (...) sans nulle idée de discipline et de travail" (pág. 75).
 - . Con "une mémoire spéciale assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions" (pág. 77), sobre todo de las que se refieren a la naturaleza.
- *Adolescencia* en Ormesson, durante un año: soledad en el colegio: "Je me sentais seul" (pág. 97).

BISAGRA: Encuentro fortuito con Madeleine durante un paseo (Cap. V., pág. 114).

II. Nacimiento y evolución del amor.

1. Apertura al amor.

- a. "Crise de sensibilité". En Dominique se actualiza toda la exaltación sensible propia de la adolescencia en contacto con la eclosión primaveral de la naturaleza:

"Je marchais rapidement, pénétré et comme stimulé par ce bain de lumière, par ces odeurs de végétations naissantes, par ce vif courant de puberté printanière dont l'atmosphère était imprégnée (...) Je ne sais quel sentiment sauvage (...) m'invitait à me perdre au sein même de cette grande campagne en pleine explosion de sève (...) J'étais dans une sorte d'ivresse, rempli d'émotions extraordinaires" (págs. 110-111).

- b. Descubrimiento del amor.- Dominique toma conciencia de su amor a través de los otros: "Un regard inquiet de *ma tante*", "un sourire équivoque et curieux d'Olivier" (pág. 116), pero ignora cuál es el objeto de ese amor: "[Ils] avaient raison en me supposant amoureux, mais de quoi?" (pág. 117).

Una *mirada* de Madeleine responde a su pregunta:

"Nos yeux se rencontrèrent (...) Pour la première fois je venais de la regarder comme on regarde quand on veut voir (...) Ce fut comme une révélation définitive qui compléta les révélations des jours précédents, les réunit pour ainsi dire en un faisceau d'évidences, et, je crois, les expliqua toutes" (pág. 117).

- c. Del temor al atrevimiento.

Madeleine se ausenta unos días y Dominique puede realizar con Olivier su "educación sentimental". La soledad le tranquiliza y las experiencias indirectas que Olivier le aporta le dan "assez de bravoure pour courir au-devant de Madeleine sans trop trembler" (pág. 129).

Descubre una Madeleine transformada:

"C'était toute la juvénilité de cette créature exquise, avec je ne sais quoi de plus nerveux, de plus élégant, de mieux défini, qui marquait un progrès dans la beauté, mais qui certainement aussi révélait un pas décisif dans la vie" (pág. 132).

Breves momentos de felicidad en su amor:

"Ma vie brûla toute entière en manière d'offrande, et flamba aux pieds de Madeleine, pure et seulement parfumée de bons instincts, comme un feu d'autel" (pág. 134).

BISAGRA.

- "Il y avait *mille obstacles* connus ou inconnus..." (pág. 133).
- "Je devinais d'elle à moi des supériorités de plus en plus manifestes (...) la distance énorme qui séparait *une fille* de dix-huit ans à peu-près d'un écolier de dix-sept ans" (pág. 132).
- "Rien de net, mais un ensemble de *désaccords*, d'*inégalités*, de *différences*, qui la transfiguraient en quelque sorte en une personne absente (...) Par des silences, par des retraites soudaines, par de multiples réticences qui détachaient tout lentement et sans briser (...) des liens que la familiarité de nos habitudes avaient rendus trop étroits" (págs. 141-142).
- El obstáculo definitivo: *Madeleine prometida* al Comte Alfred de Nièvres (pág. 132).

2. Desarrollo problematizado del amor.

El amor imposible hacia Madeleine casada: "Madeleine est perdue, et je l'aime" (pág. 143). Dominique se siente impotente ante el destino:

"Je restai anéanti, n'ayant plus qu'à subir une destinée qui fatalement s'accomplissait, et comprenant trop bien que je n'avais ni le droit d'y rien changer ni le pouvoir de la retarder d'une heure" (pág. 145).

Dos formas son posibles para su amor:

- El amor idolátrico (para Dominique):

"Une affection qui se suffisait presque à elle-même (...) et cherchait un culte uniquement afin d'adorer (...) Je lui prêtais des différences et des impossibilités d'idole (...) Je la plaçais ainsi à des isolements chimériques (...) au besoin d'imaginer que Madeleine était insensible et n'aimait personne" (págs. 145-146).

- La amistad (para Madeleine):

"Notre bonne et vieille amitié n'a plus rien à craindre" (pág. 149).

BISAGRA: Fin de sus estudios en el Colegio -> Sensación de independencia y de virilidad (pág. 163).

3. Intentos por apagar el amor.

- Intenta centrarse en el trabajo (págs. 171 y ss.) y en el placer (pág. 190).
- Busca el sentido de su vida:

"A quoi donc suis-je bon? Et le visage caché dans mes mains, je restai là, les yeux dans le vide, ayant devant moi toute ma vie, immense, douteuse et sans fond comme un précipice" (pág. 179).

Pero no puede soportar la idea de que Madeleine ignore que él la ama; no ser nada ante el único ser que puede dar sentido a su existencia:

"Elle ignorera que pour elle, à cause d'elle, j'ai usé ma vie et tout sacrifié..." (pág. 173).

BISAGRA: Estancia en Les Trembles: "Tous les habitants de Nièvres allaient bientôt partir pour Ormesson" (pág. 191) -> excusa que Dominique utiliza para ir a Les Trembles.

4. Paréntesis de felicidad: "Courte pastorale".

- Purificación del amor de Dominique:

"Il y avait aussi ce secret désir d'établir entre nous mille rapports d'éducation, d'intelligence, de

sensibilidad, presque de naissance et de parenté, qui devaient rendre notre amitié plus légitime en lui donnant je ne sais combien d'années de plus en arrière" (pág. 194).

A través de la naturaleza llegan a "cette fusion complète" (pág. 195) en sucesivas escenas:

- En el faro (pág. 196).
- El paseo en barco (pág. 199).
- "Une promenade" (pág. 204).

En vano Dominique intenta confesar sus sentimientos a Madeleine... Su mirada le ruega silencio (pág. 22()).

BISAGRA: "Voici la fin de l'automne" (pág. 202).
 "Cette courte pastorale achevée, je retombai dans de grands soucis" (pág. 207).

5. Entre el olvido y la manifestación del amor.

a. El movimiento del mundo les separa, mientras Dominique intenta sucesivos acercamientos. Los acontecimientos se precipitan:

- La escena del baile (págs. 207 y ss.) permite reanudar la intriga: Dominique conoce los celos. Cree que Madeleine conoce su amor e intenta abordarla directamente; ella le ruega silencio. La imagen ofendida de Madeleine le persigue como un remordimiento y le hace sentir vergüenza de sí mismo (pág. 229). Por su parte, Madeleine decide curar a Dominique de su amor:

"Elle imaginait des moyens de me distraire, de m'étourdir, de m'intéresser à des occupations sérieuses et de m'y fixer" (pág. 230).

Dominique decide viajar y Madeleine se entrega por completo a curar a Dominique: "Ce que j'ai fait, je le déferai!" (pág. 235). Las entrevistas se suceden. Ante el

fracaso, Madeleine intenta alejarse de él, interponiendo a su marido (pág. 242). Dominique recurre sucesivamente a Augustin (págs. 245 y ss.), Julie (pág. 256), Olivier (pág. 262).

Un encuentro fortuito con Madeleine (pág. 265), otra entrevista en el teatro (pág. 267), la escena del ramo (pág. 269) les llevan a una compenetración profunda:

"C'était à croire que le même souffle nous animait à la fois d'une existence individuelle et que le sang de Madeleine et non plus le mien circulait dans mon coeur entièrement dépossédé par l'amour" (pág. 268).

Esta nueva situación supone un cambio en el comportamiento de Dominique que se vuelca en una vida activa (interés por la política, por la literatura...):

"J'arrivai à une sorte de santé artificielle et de solidité d'esprit" (pág. 275).

Durante una ausencia de Madeleine, Dominique ve por casualidad un retrato suyo en una exposición (pág. 282) y se produce un "fantastique entretien d'un homme vivant et d'une peinture" (pág. 283). Todo ello tiende a "ennoblir" su amor.

Tres días en Nièvres, aprovechando una ausencia del marido, les permiten alcanzar una felicidad insospechada: "(...) sorte de lune de miel effrontée et désespérée" (pág. 291), resumida en una persecución simbólica (pág. 292).

- b. La escena del "châle" (pág. 298) representa la cumbre del amor-pasión. Los sentimientos de ambos se exteriorizan en el beso. Sólo un grito de Madeleine hace que Dominique se dé cuenta de la situación:

"Je compris à peu près que je la tuais; et ne distinguais pas très bien s'il s'agissait de son honneur ou de sa vie" (pág. 298).

c. Es la *separación definitiva*: *El amor permanece pero no puede manifestarse*:

- Dominique: "Nous ne nous reverrons jamais!" (pág. 300).
- Madeleine confiesa su amor: "Si vous saviez combien je vous aime!" (pág. 301).

Dominique aparece ante nosotros, veinte años más tarde, en plena madurez, con su vida estabilizada: casado, padre de dos hijos ("un ménage heureux", pág. 41), administrando sus tierras y su comuna y con un estado interior de serenidad, en donde el amor pasado es un recuerdo nostálgico.

El epílogo es una constante repetición de expresiones que aluden a la serenidad: calme - serein - assurance - confiant - paix - bonheur... (cap. XVII, pág. 309).

III.4.3.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Estudiar la evolución de un personaje por el amor supone conocer bien su punto de partida, es decir, su situación primera, para compararla con su punto de llegada o situación a la que aboca al término de la narración. En el caso de Dominique surgen dificultades reales porque carece de una personalidad definida cuando comienza el relato propiamente dicho. Aún más, la personalidad de Dominique es inseparable de las figuras de Augustin y Olivier; ambos influyen considerablemente en la evolución de su carácter y en la concepción del amor hasta que llegan a armonizarse en el Dominique maduro del final.

La novela empieza con Olivier y su intento de suicidio y acaba con el regreso de Augustin. Todo parece demostrarnos que el uno representa la realidad y el otro la ficción, la verdad y la mentira. Dominique debe elegir entre ambos, pero no lo hace; no rechaza la ficción, tan sólo parece huir de ella para conservarla mejor. La verdadera ficción se encuentra en Les Trembles, en donde conviven dos Dominique: el del pasado, cuyas huellas vivas permanecen inscritas en las paredes del "cabinet du magicien", y el Dominique del presente que se ocupa de los suyos. El uno miente al otro intentando hacerle creer que es el único que existe.

Esta búsqueda de la propia identidad hace de Dominique un personaje ambiguo. Toda la novela nos presenta lo difícil que es juzgarse a sí mismo cuando se es un ser al que le gustan las oposiciones: "bateaux qui passent et des maisons qui demeurent" (pág. 58); los primeros simbolizan la vida aventurera, los segundos la vida fijada. Incluso al final de la novela hay un Dominique decidido, eficaz, curado de quimeras y otro Dominique "tourné" hacia el pasado.

La reconversión del héroe, su matrimonio, su vida de hombre útil implican en cierto modo un rechazo del pasado, al cual parece, sin embargo, que Dominique no puede acceder sin destruirse a sí mismo. De ahí que, prisionero de su ser doble, dé siempre la impresión de no saber en dónde está su propia verdad. Por eso, el mismo narrador duda al hacer un juicio de él, presentándolo unas veces como un hombre vencido y resignado que ha frustrado su vida y, otras veces, como un ser superior que ha sabido imponer silencio a sus sentimientos y construirse una vida adecuada.

Es significativo el hecho de que ni siquiera el amor pueda dar a Dominique una personalidad bien definida; lo cual se explica quizá por la misma inestabilidad del sentimiento amoroso derivada de su imposibilidad.

En **Madeleine** intuimos una evolución interior a través de su comportamiento, pero carecemos de ocasiones para conocer bien su verdadera postura ante la vida cuando va descubriendo el amor que Dominique siente por ella y que ella comparte.

Dos momentos parecen evidentes en **Madeleine**. Mientras ignora el amor que Dominique siente por ella, vive "enveloppée d'un vêtement d'innocence et de loyauté" (pág. 231), pero cuando descubre la pasión que en éste se encierra y se ve impotente para frenarla, se convierte en un "être (...) aigri, chagrin, blessant et ombrageux" (pág. 241). Y ante la insistencia de Dominique por saber qué le sucede: "elle fit le geste d'un malade épuisé qu'on tourmente en l'entretenant d'affaires trop sérieuses" (pág. 240).

III.4.3.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Las descripciones de la novela no tienen valor por sí mismas sino que se entrelazan con la narración de modo que no podemos destacar escenas puramente descriptivas de las escenas puramente psicológicas. Como afirma Camille Reynaud:

"Les descriptions ne sont jamais, en aucun endroit du livre, faites pour elles-mêmes et ainsi ne rompt pas l'intérêt: il y a pénétration continuelle et réaction réciproque des peintures et du récit romanesque, ce qui fait qu'on ne trouve jamais de pures scènes descriptives, ni de la pure psychologie"²⁶.

La *naturaleza* es en la novela un verdadero actante y nunca un simple telón de fondo:

"Elle donne le ton aux sentiments; telle une force mystérieuse, elle commande l'état d'esprit des héros. L'action se déroule en harmonie avec elle"²⁷.

Y Roland Barthes añade:

"La campagne, plus que l'Amour est le vrai sujet de Dominique"²⁸.

El *otoño*, estación a la vez ardiente y tranquila, estación por excelencia *del Romanticismo*, envuelve los momentos esenciales del relato:

- Salida de Dominique para Ormesson; marca el punto final de la infancia "révolue" del personaje.
- La estancia de felicidad que pasan Dominique y Madeleine en Les Trembles.
- La ruptura final se sitúa en una triste atmósfera de *invierno*, en donde la tempestad externa armoniza con la interna.

La *tierra*, ya sea en su estado salvaje o trabajada por el hombre, es un elemento esencial en la novela, pues representa la vuelta a los orígenes, el enraizamiento, la perennidad de las cosas. Ella permite a Dominique llevar una vida de reminiscencias, como dijo R. Barthes:

"On s'y réfugie comme dans le sein maternel qui est aussi celui de la Mort"²⁹.

Dominique ha establecido durante su infancia vínculos enormes con la tierra. Madeleine los observa:

"Certaines bizarreries de votre esprit sont les vrais caractères de votre pays natal" (pág. 194).

La tierra natal, más que el retiro, aparece como el símbolo de "lo fijo"; el lugar que no puede defraudar porque ha sido el

de las primeras impresiones. Es interesante observar, como destaca Bernard Pingaud³⁰, que las largas descripciones de la novela, además de ser bellísimas, contribuyen por su peso a resaltar la estabilidad de la obra, contrastando con la fiebre que recorre la novela de un lado a otro.

La naturaleza para Dominique es la mujer amada y su universo imaginario está constituido por paisajes ensoñados; de modo que algunos críticos han querido ver a través de Dominique ocupado en la agricultura una representación simbólica de Fromentin ante su mesa de trabajo, en plena actividad creadora de escritor.

El lugar en *Dominique* no es tanto el de los acontecimientos (hôtel d'Orsel, calles de París, casa de Madeleine) como la conciencia del hombre maduro que recorre el pasado y que viene simbolizado por el mismo trasfondo al principio y al final del relato de *Dominique*. *Les Trembles* son a la vez el paisaje permanente del relato, el lugar de referencia de la memoria y el punto en el que culmina una vida. Es una zona llena de significado situada entre el horizonte de la tierra y el del mar:

"Dans un pli de la plaine, il y avait quelques arbres un peu plus nombreux qu'ailleurs et formant comme un très petit parc autour d'une habitation de quelque apparence (...). Un brouillard bleu qui s'élevait à travers les arbres indiquait qu'il y avait exceptionnellement dans ce bas-fond du pays quelque chose au moins comme un cours d'eau; une longue avenue marécageuse, sorte de prairie mouillée bordée de saules, menait directement de la main à la mer (...). Cet îlot de verdure isolé dans la

nudité des vignobles, c'est le château des Trembles et l'habitation de M. Dominique" (págs. 40-41).

Les Trembles constitue un oasis apropiado para retirarse del mundo:

"Tout y était délicieux (...) Il y avait des arbres, chose rare dans notre pays, et beaucoup d'oiseaux (...) Il y avait de l'ordre et du désordre, des allées sablées faisant suite à des perrons (...) Puis des coins obscurs, des carrefours humides où le soleil n'arrivait qu'à peine, où toute l'année des mousses verdâtres poussaient dans une terre spongieuse, des retraites visitées de moi seul, avaient des airs de vétusté, d'abandon et sous une autre forme me rappelaient le passé" (pág. 80).

El contraste entre esta "retraite absolue" des Trembles y Ormesson, lugar en el que habita Mme. de Ceyssac, tía de Dominique, es evidente:

"Le pays était plat, pâle, fade et mouillé (...) Les marécages alternaient avec les prairies, les saules blanchâtres avec les peupliers jaunissants (...) Des brouillards fiévreux (...) et une humidité qui n'était pas celle de la mer me donnait le frisson" (pág. 94).

"Imaginez une très petite ville, dévote, attristée, vieilloté, oubliée dans un fond de province, ne menant nulle part, ne servant à rien (...) Le jour des rues sans mouvement; la nuit, des avenues sans lumières. Tout cela était monotone et laid (...) Un silence hargneux (...) l'eau jaunâtre (...) On y respirait, dans les vents humides, des odeurs de goudron, de chanvre et de planches de sapin" (págs. 94-95).

La psicología parece que necesariamente ha de verse afectada en un lugar así. Frente a la sensación de refugio en un paraíso perdido (en Les Trembles), aquí Dominique se siente en prisión. Igual sucede con la casa de Mme. de Ceyssac:

"(...) Comme on franchit le seuil d'une prison (...) C'était une vaste maison (...) avec un jardin qui moisissait dans l'ombre de ses hautes clôtures, de grandes chambres, sans air et sans vue, des vestibules sonores, un escalier de pierre tournant dans une cage obscur, et trop peu de gens pour animer tout cela. On y sentait la froideur des moeurs anciennes et la rigidité des moeurs de province (...) de l'ennui" (pág. 95).

París es el contraste con "toutes les simplicités (...) toutes les rusticités de la vie" (pág. 45).

Aunque la primera impresión de Dominique a su llegada no es muy favorable, pronto sabe encontrar en esta gran ciudad rincones especiales que le permiten continuar sus ensoñaciones de Les Trembles:

"Nous arrivâmes à Paris le soir (...) Il pleuvait; il faisait froid. Je n'aperçus d'abord que des rues boueuses, des pavés mouillés (...) " (pág. 165).

"On y trouve une solitude relative [jardín]" (pág. 173).

Nièvres desempeña también un papel especial en la evolución del amor; aparece, como Les Trembles, apartada y como oculta del mundo:

"C'était une habitation ancienne, entièrement enfouie dans de grands bois de châtaigniers et de chênes (...) qui ne me firent point oublier ceux des Trembles" (pág. 168).

En Fromentin hay una preocupación constante por buscar lazos íntimos y sutiles que unen el mundo físico al mundo espiritual. Así, la naturaleza posee para él un significado interior: "la pluie quelquefois tombait (...) comme des pleurs de joie" (pág. 58); la habitación de Madeleine en Ormesson:

"Tout un ensemble de choses pâles et douces y répandait une sorte de léger crépuscule et de blancheur de l'effet le plus tranquille et le plus recueilli (...) Une odeur subtile plus émouvante à respirer que toutes les autres (...)" (pág. 122).

A veces, nos hace entrar en un mundo más allá del mundo real; ej., la escena del faro.

Camille Reynaud ha sabido expresar con acierto la peculiar manera de captar el espacio de Fromentin:

"Est-ce que la mémoire de Fromentin retient, ce n'est ni le sentiment ni l'idée, mais précisément

cette sensation qui existait en même temps qu'eux à un état particulier de l'air, la nuance du jour, la température, la couleur de la campagne... Et quand, plus tard, une de ces impressions revient à la conscience claire, elle ramène en même temps le sentiment ou l'idée qui s'étaient associés à elle"³¹

Es el mecanismo proustiano de la *reminiscencia*: una impresión actual, análoga a otra experimentada antaño, pone en marcha la antigua con todos los sentimientos que la acompañaron. Así, Dominique une espontáneamente a un lugar el recuerdo de lo que ha vivido.

III.4.4. CONCLUSIONES.

Al tiempo que triunfa el materialismo amoroso (*Education sentimentale* y *Madame Bovary*), se desarrolla en la novela otra corriente en la que pervive el amor-Ideal. Lamartine en *Raphaël*, George Sand en *Indiana* y Eugène Fromentin en *Dominique* retoman la concepción del amor del grupo I, siguiendo la línea marcada por *La Nouvelle Héloïse*.

Julie y Raphaël son dos almas gemelas que evolucionan al unísono como Paul y Virginie. Guiados por el amor-virtud recuperan la salud física y psíquica y sienten despertar en ellos ansias de plenitud. Ningún obstáculo les separa; sus sentidos de la vida confluyen desde el primer momento y ante la distancia física van encontrando soluciones; ni siquiera la muerte (de Julie) consigue separarlos. Lamartine escribe en esta época un canto al amor-puro como Bernardin lo hizo en el siglo anterior.

Dominique e *Indiana* son más complejas.

Dominique puede ser considerada como respuesta a aquellas novelas anteriores en las que los conflictos de orden psicológico influían considerablemente en el desarrollo del amor y de la acción. (*Adolphe*, *Armance*, *La confession...*). *Dominique* está también dividido buscando su personalidad definitiva; busca la

armonía por el amor entre la realidad, encarnada en Augustin, y la ficción -que es Olivier; por un lado, la estabilidad, por otro, la aventura. Su amor a Madeleine es inestable porque es imposible y no resuelve su conflicto; pero Dominique descubre otra perspectiva; en *Les Trembles* conjuga su pasado, el amor de Madeleine, y su presente, ocupado en el bien de los más próximos. La imposibilidad de un amor concretado no le ha llevado a la imposibilidad de amar encerrándole en sí mismo, sino que le ha proyectado hacia otros. El amor ha entrado en él como una fuerza estabilizadora.

Indiana es una interesante síntesis de las posibilidades de evolución a través del amor. En ella se resumen tres novelas. Observamos el proceso del amor-deber (Indiana-Delmare), del amor-pasión (Indiana-Raymond) y del amor-virtud (Indiana-Ralph). Sólo el último conduce a la felicidad.

El mismo obstáculo dificulta las tres vías: *la incapacidad para la verdad* de los actantes masculinos. Delmare, Raymon y Ralph son tres hombres incapaces de manifestarse como de verdad son. Están demasiado preocupados por su imagen. Delmare ama a Indiana pero, en su rudeza, no sabe cómo mostrarlo; debe ser el marido que dirige. Raymond expresa a Indiana un amor que finge... y Ralph debe disimular sus sentimientos bajo la forma de una amistad fraterna en virtud de la promesa que un día hiciera al marido.

Indiana es la única sincera, pero tiene una desbordada necesidad de afectividad que le quita lucidez. Su impaciencia por encontrar el verdadero amor le impide descubrirlo. Sus ideales ensoñados absorben tanto su atención que los proyecta en donde no existen. Sólo cuando, tras la frustración, se acerca de modo nuevo a la realidad presente, vislumbra toda la grandeza que en ella existe. Sólo tras esta evolución descubre a Ralph; a un Ralph que también ha evolucionado hacia la expresión libre de los sentimientos durante años reprimidos. Y, como en *La Nouvelle Héloïse*, la felicidad de los dos amantes va unida a la de los que les rodean. En Bernica crean otro Clarens.

En cuanto a la morfología del amor de estas novelas, *Raphaël* es un canto al amor puro. Los más nobles sentimientos son compartidos en un contorno natural extraordinario. Lamartine no regateó esfuerzo alguno para recrear y embellecer aquel amor de su juventud.

El amor estructura toda la narración; nada de lo demás cuenta realmente, ni siquiera se alude a ello (tiempo histórico, situación social, otros temas, otros personajes... todo es ignorado). Sin embargo, algo hay especialmente significativo que acierta a mantener la atención del yo-lector: el contraste entre este estado positivo de amor puro y el trasfondo de melancolía que le acompaña siempre; algo hay en Julie -además, claro está,

de su matrimonio- que pone trabas al amor; es como si, al recordarse la fragilidad de todo lo humano, todo preparara para una muerte apacible.

En efecto, las premoniciones de muerte salpican la obra ya desde el mismo prólogo:

- La *naturaleza* entrando en el invierno:

"Semblait mourir, mais comme meurent la jeunesse et la beauté, dans toute sa grâce et dans toute sa sérénité" (pág. 67).

"Ce vent pluvieux semblait nous refouler en nous-même et nous crier: 'Hâtez-vous de vous dire tout ce qui n'a jamais été dit dans vos coeurs et tout ce que doit être dit avant que l'homme et la femme meurent, car je suis la voix des mauvais jours qui approchent et qui vont vous séparer'" (pág. 143).

- Las *golondrinas*:

"Tout à coup nous vîmes flotter, les ailes immobiles et renversées, le corps d'une pauvre petite hirondelle de printemps (...) Elle nous rappela l'hirondelle qui était tombée un jour morte 'nos pieds du haut de la tour démantelée du vieux château, au bord du lac, et qui nous avait attristés comme un présage (...) Nous vîmes une autre hirondelle passer et repasser cent fois sous l'arche en jetant de petits cris de détresse" (pág. 298).

- En la casa abandonada del pescador, tras conocer la muerte de Julie, Raphaël ve:

"... des plumes tombées de cinq ou six nids vides d'hirondelles" (pág. 313).

- Y el día de su muerte (de Raphaël):

"Une nuée d'hirondelles voltigeaient et criaient autour des fenêtres ouvertes, entrant et sortant sans cesse comme si on eût ravagé leurs nids" (pág. 57).

Muchas veces las alusiones a la muerte de Julie son directas:

"... cette perspective ouverte sur la mort, sur l'inconstance, sur la fragilité, sur la possibilité d'oubli, m'avaient brisé le coeur et rempli l'âme de pressentiments" (pág. 179).

"... Je mourrai jeune..." (pág. 180).

"Elles [les lettres] dissipaient, par l'enjouement et par les caresses des mots, le nuage de pressentiments sinistres que nos adieux avaient laissé sur mon âme" (pág. 300).

Otras veces se refieren a la *muerte del amor* entre ellos si éste pierde su pureza; en el amor-pasión, Julie anuncia a Raphaël: "vous trouverez aussi *ma mort*" (pág. 137).

"... En m'enlevant l'innocence de mon amour vous m'auriez en même temps enlevé la vie, et qu'en

croyant tenir votre bonheur dans les bras vous n'auriez possédé qu'une ombre et vous ne relèveriez peut-être que la mort!..." (pág. 130).

Y esa muerte tan repetida termina llevando a cada actante al orden establecido.

Indiana aparece ya a primera vista como un todo homogéneo. Los distintos elementos que componen su estructura narrativa se organizan formando diferentes ejes simbólicos que convergen en un tema central: el conflicto entre la esclavitud de la mujer (en el matrimonio y en el amor) y un creciente deseo de libertad; la lucha del amor contra la ley, el duelo entre pasión y sociedad.

La tensión entre la pasividad desesperada (mito de *Ofelia* y obsesión por el suicidio) y la valiente rebeldía contra el destino (mito de *Diana*, ardiente buscadora del amor) está encarnada en *Indiana* y aparece reflejada en la duplicación del actante femenino: *Indiana* - *Noun*; de modo que el recuerdo de *Noun* ahogada es en la narración un *leitmotiv* unificador³².

Asimismo, los cambios de lugares marcan el ritmo del relato mediante la alternancia: *La Brie* - *París* - *La Réunion*, haciendo corresponder a cada viaje un cambio psicológico en los personajes.

Igual sucede con la coordenada temporal; la acción se extiende en un amplio espacio de tiempo, cerca de cinco años, en el que los episodios se suceden con una cronología tan fácil de determinar que siguiéndola se pueden fijar las grandes líneas del desarrollo de la acción.

Indiana puede ser leída desde una triple perspectiva:

1. Como la primera obra de George Sand en la que aparecen casi todos los rasgos autobiográficos de su autora.
2. Desde una perspectiva histórica en la que se refleja la lucha de la mujer contra la sociedad; finalmente,
3. Como una obra maestra del arte romántico.

En cualquiera de estas tres perspectivas la concepción del amor, encarnada en los diferentes personajes y expresada más o menos directamente por el autor en el curso de la narración, es el *leitmotiv* del que todo dimana.

En este relato casi lineal puede seguirse la evolución de concepciones del amor muy distintas, como hemos podido observar, desde el amor más sensual al amor-pasión y de éste al amor-virtud que se proyecta a otra dimensión superior, la del amor-sagrado.

Indiana es sobre todo la historia de un profundo aislamiento en el que la mujer se encuentra sumergida de pronto, cuando

reconoce que todo es egoísmo en torno suyo. En esta línea hay en la novela una doble tesis:

1. La mujer es desgraciada en el matrimonio, considerado por G. Sand como una institución detestable. Así vemos a Indiana casada con un hombre que tiene 40 años más que ella; Ralph obligado a casarse por intereses de familia con la novia de su hermano; Raymon casándose con la bella y rica Laure de Nangy por razón. En estos casos, el hombre sufre tanto como la mujer: Delmare no es feliz; Ralph piensa en su vida conyugal como una terrible pesadilla; Raymon tiene que sufrir los desprecios de una esposa ambiciosa y fría.

Sólo hay felicidad posible para la pareja fuera de la sociedad y de sus leyes, en la unión libre, como la practican los solitarios de Bernica.

2. La mujer es desgraciada no sólo en el matrimonio, sino también en el amor; es la eterna víctima del hombre. La relación Indiana - Raymon es un ejemplo bien palpable de ello; Raymon encarna a la sociedad moribunda, sin espíritu. Indiana, la mujer, es superior al hombre en la novela; representa la lucha del amor contra la ley, de la pasión contra la opinión preestablecida. A través de Indiana, G. Sand rechaza la violencia y todos los valores sobre los que reposa la sociedad

burguesa; las cualidades viriles -fuerza física, agresividad, éxito, riqueza- son sistemáticamente desvalorizadas.

G. Sand meditó constantemente sobre la esencia de su propia feminidad. Desde su infancia, en que fue separada por su abuela de su hermanastra Caroline, parece que le obsesionó la "idea del doble", de la doble víctima de una injusticia; así, Noun está presente siempre en la conciencia atormentada de Indiana.

Finalmente, *Indiana* es un vivo ejemplo del arte romántico. Paso a paso el amor va purificándose, superando las distintas fases de la sensibilidad del sentido hasta convertirse el mismo deseo en una necesidad de transcendencia que no encuentra su objeto. Al renunciar al deseo, Ralph e Indiana llegan por fin a la Verdad. Unidos en el amor a la naturaleza y en el servicio humanitario, mueren al mundo y renacen a una vida nueva, liberada de la rivalidad y del mimetismo:

"Le triomphe esthétique du romancier se confond avec la joie du héros qui a renoncé au désir. Toutes les conclusions romanesques sont des "Temps retrouvés" (...) C'est l'absence du désir présent qui permet de ressusciter les désirs passés"³³.

Para Roland Barthes:

"Le roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif"³⁴.

Ambos están de acuerdo en el acto "casi místico" que representa la creación novelesca.

Dominique es un testimonio de una generación que se interroga. Dominique es uno de esos jóvenes que se sienten impotentes ante la realidad mediocre que se les impone. Posee una fortuna heredada que le permite buscar un sentido válido a su vida, a través de una actitud creadora, del diletantismo político y, sobre todo, del amor, para abocar en la filantropía campestre.

Dominique se caracteriza por la ausencia de perspectivas históricas; vive en la *atemporalidad* y así salva el amor. En efecto, rechazo del mundo mercantil y renuncia amorosa son inseparables; en una sociedad corrompida, una bella historia de amor termina en adulterio.

El *universo verdadero* de la obra es el de los dos primeros capítulos, frente al *mundo de la apariencia* (la ciudad, los libros, la ambición e, incluso, el amor-pasión). El final de la confesión representa la vuelta del protagonista al universo real y el último capítulo de la novela evoca este universo libre ya del paso del tiempo cronológico.

De hecho, los grandes momentos de la novela son aquellos en los que el autor nos acerca, por medio de reminiscencias, a una vida esencial fuera del tiempo. Se comprende bien esta intención: Dominique-Fromentin no asume su época; la sociedad de su tiempo fabrica hombres mediocres que llevan máscaras. Sin embargo, el mundo de Dominique asocia a Madeleine con el paisaje de su infancia, porque sólo la mujer amada puede conducir a la pureza primitiva. *Dominique* se inscribe dentro de las obras que *sobreestiman a la mujer*; obras de insatisfacción sentimental (amor cortés) en las que, en cierta manera, el culto a la mujer amada equivale a un *culto a la muerte*. Fromentin presenta un "en-deçà" pero no un "au-delà". No nos transporta a otro mundo. Una vez que Dominique y Madeleine consuman su amor mutuo y se lo confiesen, la novela termina. Tras la confesión en ella desaparecen las resistencias, en él surge el respeto tierno y apasionado. Tras la separación, sus vidas continuarán; ella con su vida desolada de mujer casada sin amor y sin hijos, él lleno de una tristeza viril y pura; ambos alcanzan y se mantienen en el *amor-virtud*.

¿Por qué Dominique renuncia a Madeleine cuando sabe que su amor es correspondido?

Las interpretaciones abundan y los datos de la novela son insuficientes. Robert de Traz considera que es por el honor burgués; Henri Francotte³⁵ y Henri Guillemin³⁶ creen que se debe a razones religiosas; Charles Morgan³⁷ prefiere ver un sentido de

lo absoluto al que cada uno debe obedecer para llegar a su propia felicidad. Henri Mondor³⁸ piensa que Dominique obedece a "une certaine distinction d'âme":

*"Dominique est non seulement le roman d'un amour perdu, mais celui d'un amour manqué. Le roman d'une sublime faiblesse, si l'on veut"*³⁹.

Según Bernard Pingaud⁴⁰ no hay nada heroico en la renuncia de Dominique, ya que no sacrifica nada, sino que huye.

En realidad, Dominique asiste al espectáculo de su amor por Madeleine como asiste de manera general al espectáculo de su vida (es un amor pasivo). De ahí la dificultad para el lector de comprender el significado del libro: ¿Triunfo o fracaso? ¿Victoria sobre sí mismo o deserción?

Nuestras sospechas podemos tener sobre la felicidad de Dominique: la nostalgia que sigue alimentando, hasta el punto de no poder oír ni el mínimo: "Vous souvenez-vous?", las frecuentes alusiones a su felicidad y tranquilidad, como queriendo convenirse a sí mismo de ello...

Lo cierto es que Fromentin nos presenta a un héroe desesperado y, a la vez, fascinado por lo que su amor tiene de imposible.

Continuando la tradición de *La Nouvelle Héloïse*, todo amor-ideal se desarrolla en un contexto espacial idealizado. En *Raphaël* es el paisaje del lago en Aix o incluso Les Charmettes (recuerdo de Rousseau y de Mme. de Warens); en *Dominique*, Les Trembles o incluso Nièvres; en *Indiana*, la isla de la Réunion con Bernica. Son santuarios naturales convertidos en símbolos de la felicidad.

La oposición con la ciudad se mantiene. París sigue siendo el espacio opresor, el medio de la hipocresía; en *Indiana* su mejor representante es Raymond.

Es el contraste entre los lugares reales, sin escatimar todas las precisiones de la época (la Francia de la Restauración, de la Revolución de 1830 en *Indiana*) y los lugares reales idealizados y hasta míticos.

Una constante interesante en las tres novelas: la tierra es un elemento esencial en la coordenada espacial; es el símbolo de la vuelta a los orígenes, a lo perenne; encarna a la *mujer amada* y es inseparable de su recuerdo. Y, a la vez, el agua en forma de lago (en *Raphaël* como en *La Nouvelle Héloïse*), de mar (en *Dominique* e *Indiana* como en *Paul et Virginie*, *Corinne* y *Les aventures du dernier Abencerage*), de río (en *Indiana* como en *Le lys dans la vallée*).

Vínculos sutiles unen el mundo físico al mundo espiritual; la naturaleza participa y refleja los sentimientos más hondos de los que se aman, inmersos en una atemporalidad que anuncia lo eterno.

1. Escribe a Mme. de Girardin el 18 de nov. de 1847. Cit. por Henri GUILLEMIN, "Préface" a *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962, pág. 10.
2. Citado por Eduardo FDEZ. MARQUÉS, "Prólogo" a *Raphaël* de Lamartine. Compañía ibero-americana de publicaciones, S.A., págs. 7 y 8. (s.d., s.l.)
3. Cit. por René DOUMIC, *Lamartine*. París, Hachette, 1919.
4. "Préface" a *Graziella*, *Raphaël* de Lamartine. París, Garnier-Frères
5. Francine Mallet, *George Sand*. París, Grasset, 1976.
6. Julien Dunilal, *George Sand sous la loupe*. Ginebra, Slatkine - París, Champion, 1978, págs. 74-75.
7. *Ibidem*, págs. 65-66.
8. Béatrice Didier, "Préface" a *Indiana* de George Sand. París, Gallimard, col. Folio, 1984, pág. 10.
9. Falta el texto de la nota.
10. George Sand, *Revue de Paris*, 1^{er} mai 1937, págs. 42-43.
11. George Sand, "Notice" a *Indiana*, escrita en Nohant, mayo de 1852.
12. George Sand, "Notice" a *Indiana*, escrita en Nohant, mayo de 1852.
13. George Sand, *Histoire de ma vie*, 4^e partie, chap. 15., cit. por Pierre Salomon en su "Préface" a la edición de *Indiana* (París, Garnier Frères, 1962), pág. XVI.
14. *Ibidem*.
15. *op. cit.*, pág. 32.
16. Béatrice Didier, *op. cit.*, pág. 17.
17. *op. cit.*, pág. 343.
18. Dornoy-Savage, N. "Identité et mimétisme de quelques romans de George Sand", in *Colloque de Cerisy, George Sand*. París, Sedes, 1983.

19. Seguimos el análisis realizado por B. Didier en su "Préface" a *Indiana* de George Sand. París, Gallimard, col. "Folio", 1984, págs. 21 y ss.

20. G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. II, pág. 167. Cit. por B. Didier, *op. cit.*, pág. 25.

21. Eugène Fromentin, *Dominique*. París, Gallimard, col. Folio, 1974, pág. 13.

22. "Introduction" et notes à *Dominique*, de Eugène Fromentin. París, Ed. Garnier Frères, 1961.

23. Carta de 1859 a Du Mesnil.

24. Camille Reynaud, *La genèse de Dominique*. París-Grenoble, Ed. B. Arthaud, 1937, pág. 173.

25. Bernard Pingud, "Préface" a *Dominique* de Fromentin. París, Gallimard, col. Folio, 1914, pág.

26. Reynaud, C. *La genèse de Dominique*. Grenoble, eds. B. Arthaud, 1937.

27. *Ibidem*, pág. 173.

28. Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*. París, Le Seuil, col. "Points", pág. 159.

29. *Ibidem*, pág. 15.

30. Pingaud, B. "Préface" a *Dominique* de Fromentin. París, Gallimard, col. "Folio".

31. Reynaud, C. *op. cit.*, pág. 172.

32. Vid. Béatrice Didier, "Préface" a *Indiana*. París, Gallimard, col. Folio, 1984, pág. 27.

33. René Girard, *Mensonge romantique*, cit. por Pierre Salomon, "Préface" à l'édition d'*Indiana*, George Sand. París, Garnier Frères, 1962, pág. 296.

34. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. París, Le Seuil, 1953, pág.

35. Henri Francotte, "Eugène Fromentin-Dominique", in *Revue générale*, T. XXVIII, 1878, pág. 232.

36. Henri Guillemin, "Fromentin-Dominique", in *A vrai dire*. París, Gallimard, 1956, págs. 146-147.

37. Charles Morgan, "An old novel re-born", in *The Writer and his World. Lectures and Essays*. Londres, Macmillan, 1960, pág. 218.

38. Henri Mondor, "Préface" a *Dominique*. París, Imprimerie Nationale, Ed. A. Sauret, 1953, pág. 20.

39. *Ibidem*, pág. 21.

40. Bernard Pingaud, "Préface" a *Dominique*. París, Gallimard, 1966, pág. 19.

IV. METADISCURSO SOBRE EL AMOR.

IV. METADISCURSO SOBRE EL AMOR EN LOS CUATRO GRUPOS DE NOVELAS.

LA NOUVELLE HELOISE

Rousseau no habla directamente en esta novela epistolar, por eso resulta difícil encontrar incisos o digresiones concretas que reflejen su concepción del amor (excepto algunas notas a pie de página); sin embargo, a lo largo de esta extensa novela que es *La Nouvelle Héloïse* aparecen una serie de repeticiones constantes de objetos, escenas y expresiones que son, sin duda, significativos de la perspectiva en que se sitúa ante el amor.

No cabe duda de que esta experiencia del amor entre Julie y Saint Preux tiene mucho que ver con la misma experiencia de Rousseau. Rousseau ha vivido este amor. En la primavera de 1527 proyecta sus deseos insatisfechos en lo imaginario. Invadido por un amor sin objeto descubre en Sophie d'Houdetot el objeto que le fascina. La condesa no es bella, pero tiene el encanto que permite la cristalización del amor; es revestida de todas las perfecciones que Rousseau inventó para Julie, la más acabada de las criaturas femeninas. Así, las perfecciones de la imaginación vienen a embellecer al ser de carne y hueso; Sophie se transforma en una personificación de lo sagrado; se convierte en el principio de renovación interior de la vida y de la elevación

espiritual, inspirando la voluntad de sacrificio, la sublimación del deseo.

En *La Nouvelle Héloïse*, como en la vida de Rousseau, amor y amistad están íntimamente relacionados. Se trata de una amistad próxima al amor y de un amor que tiende a la castidad de la amistad; ambos se unen en una sola cosa. Así, al final de la novela, en el sueño idílico de Julie, ambos sentimientos son indiscernibles:

"Dans le noeud cher et sacré qui nous unira tous, nous ne serons plus entre nous que des soeurs et des frères (...) c'est alors que nous nous aimerons tous plus parfaitement" (VI, l. 12).

Esta amistad-amor es concebida por Rousseau como contrapunto a las amistades "circumspectas" de las sociedades masculina y femenina de París. Para Rousseau, no era posible la amistad en la sociedad contemporánea, y no tenía realmente más amigo que a sí mismo. De ahí que *La Nouvelle Héloïse* pueda ser concebida como una obra nacida para encauzar una necesidad insatisfecha:

"Tout autant qu'un roman, *La Nouvelle Héloïse* est un traité de l'amitié dans lequel l'auteur illustre sa conception de l'amitié idéale"¹.

El concepto de *amor-pasión* es llevado a sus máximas consecuencias hasta llegar al *amor-virtud* y, desde ahí, al *amor-sagrado*. Analizamos detenidamente en qué consiste esta concepción.

En su primera y segunda "Préfaces" Rousseau señala el carácter didáctico de *La Nouvelle Héloïse*: quiere enseñar un código moral y social, un arte de vivir.

En la filosofía de Rousseau el objeto de la vida es la *felicidad* y ésta no puede concebirla fuera de la amistad, pues el hombre sólo adquiere realidad esencial y existencial en relación con otros. El amor-amistad es un resorte de la acción; Rousseau considera la amistad como el bien supremo: toda su vida privada estuvo orientada a una "quête" de la amistad perfecta:

"L'amour, l'amitié, les deux idoles de mon coeur"².

El tema de la amistad aflora en los *Discours* y se amplía en las obras novelescas y en los escritos autobiográficos:

"Le premier sentiment dont un homme élevé soigneusement est susceptible n'est pas l'amour, c'est l'amitié..."³.

De ahí que *La Nouvelle Héloïse*, lejos de hacer la apología del amor, como dicen algunos, es, como cree Anne Srabian de Fabry:

"Un ouvrage didactique dans lequel il oppose les tourments de l'amour [3 primeras partes] à la quiétude de l'amitié [3 últimas partes]".

Para Rousseau es más rica la amistad heterosexual y da una importancia considerable al contexto espacio-temporal y social.

En Rousseau el amor tiene dos significados diametralmente opuestos:

- 1) Es un instinto divino cuando es puro, casto y "subyugado".
- 2) Es una enfermedad, un crimen social cuando es carnal.

El acto carnal sólo es excusable con el fin de la procreación y sólo si la unión ha sido sancionada por la sociedad. Fuera del matrimonio no hay solución. De ahí que la dicotomía amor - sexo presida toda la concepción del amor de Rousseau.

Rousseau concibe el amor como una depuración del deseo despojándole de su aspecto material; la unión del cuerpo es incompleta y frágil si no va acompañada de la unión de las almas. La imaginación puede embellecer la figura de la amante adornándola con los atractivos de la perfección que no posee naturalmente, pero su acción idealizadora queda apagada con la posesión. El acto sexual sólo complace los placeres efímeros de los sentidos y no la plenitud de la pasión, la exigencia de absoluto que ésta conlleva. Sin la dimensión espiritual, el amor se

identifica fácilmente con "la débauche". En la carta a Saint-Germain del 26 de febrero de 1770, Rousseau separa radicalmente amor y "débauche", indicando el partido que él ha tomado a menudo al preferir los placeres platónicos de la adoración a los placeres de la sexualidad:

"L'amour et la débauche ne sauraient aller ensemble; il faut choisir (...). Adorer les femmes et les posséder sont deux choses différentes"⁵.

Triunfando sobre el imperio de los sentidos el amor llega a la virtud:

"L'amour peut épurer les sens, je le sais, il est cent fois plus facile à un véritable amant d'être sage qu'à un autre homme: l'amour qui respecte son objet, en chérit la pureté, c'est une perfection de plus qu'il y trouve"⁶.

La Nouvelle Héloïse propone una concepción del amor visiblemente influida por el *platonismo* y por el *cristianismo*. Rousseau confronta *Eros* y *Agape*.

- 1) *Eros* equivale a *amor-pasión*. El delirio amoroso está, como en Platón, unido a los movimientos ascendentes del entusiasmo y a la percepción de la imagen interior de la belleza. Entusiasmo y sentimiento de lo bello, son suscitados por la imaginación, que reviste al ser amado de virtud y de perfección. Este

amor anuncia una transformación de sí y despierta una esperanza desmesurada en una unión total con un ser complementario.

Esta sacralización realizada en el alma sólo puede traducirse por medio de una escritura metafórica; *La Nouvelle Héloïse* aparece salpicada de términos tales como: "âme immortelle", "union des âmes", "beau", "beauté", "modèle divin", "parfait-perfection", "délire", "éternel-éternité". Rousseau alude regularmente a Platón:

"La véritable philosophie des Amants est celle de Platon; durant le charme ils n'en ont jamais d'autre. Un homme ému ne peut quitter ce philosophe; un lecteur froid ne peut le souffrir" (II, carta 11, pág. 157. Nota de Rousseau).

A pesar de la falta de Julie, el amor supera la "crisis" del goce carnal; busca la inocencia y la inalterable pureza. Aspira a preservar su integridad y la del ser amado por una tensión hacia lo ideal, empujada por la contemplación del modelo interior de la belleza y del bien:

"J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait intimement à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée" (I, carta 12, pág. 30).

Por esta alianza de lo bello y lo bueno el amor es un "feu dévorant" que depura el deseo para convertirlo en un "ardor

divino" que supera los instintos de la naturaleza. El amor accede a lo absoluto por medio de *la pureza y de la fidelidad*.

1) *Pureza*.

La dificultad mayor está en preservar la inocencia del amor venciendo los impulsos del deseo. El amor es sublimado por la mediación de lo ideal, pero también por la represión del deseo:

"Je ne sais si je m'abuse; mais il me semble que le véritable amour est le plus chaste de tous les liens. C'est lui, c'est son feu divin qui sait épurer nos penchants naturels, en les concentrant dans un seul objet; c'est lui qui nous dérobe aux tentations, et qui fait qu'excepté cet objet unique, un sexe n'est plus rien pour l'autre" (I, carta 55, pág. 90).

La sublimación del deseo se realiza por *la virtud*:

"La vertu comme passion est une force qui prolonge celle du désir; elle transforme par le langage de l'amour idéalisé, langage platonicien qui oriente le désir vers une fin transcendente par la déssexualisation de l'amour"⁷.

Pero Julie piensa que este modelo puede desfigurarse con el paso del tiempo, si no está situado bajo el "Etre Eternel", si no conduce al "vrai modèle des perfections dont nous portons tous une image en nous même".

Esta concepción está en la línea de un *platonismo cristianizado*, a partir del cual:

"C'est à la contemplation de ce divin modèle que l'âme s'épure et s'élève, qu'elle apprend à mépriser ses inclinations basses et à surmonter ses vils penchants" (III, carta 18, pág. 264).

La depuración del deseo, considerada como una ascesis espiritual, eleva a los amantes a una dignidad superior, consagrando -según la dialéctica del *Banquete*⁹- el triunfo del Eros celeste sobre el Eros vulgar. Saint Preux dice en su última carta a Julie:

"Non, non, les feux dont j'ai brûlé m'ont purifié; je n'ai plus rien d'un homme ordinaire" (VI, carta 7, pág. 514).

2) *Fidelidad*.

Platón en *El Banquete* insiste en la exigencia de fidelidad unida a la espiritualización del amor:

"L'amant d'une belle âme (...) reste fidèle durant toute sa vie, car ce qu'il chérit est stable"¹⁰.

Y Platón define el amor como "le désir de posséder éternellement à soi ce qui est bon"¹⁰.

Saint Preux dice: "L'inconstance et l'amour sont incompatibles" (VI, carta 7, pág. 514)).

El amor no descansa en la satisfacción de un deseo sexual sino en una *unión de las almas* ("accord des âmes"), la fusión de dos seres en uno que garantiza la duración. Persiste por la *reciprocidad* y por la *búsqueda de la unidad*, abiertas a la aspiración de lo eterno: la inmortalidad del alma asegura la permanencia del amor más allá de la vida terrestre.

El amor está lleno del deseo de inmortalidad, de deseo de un gozo espiritual, de manera que trasciende a los seres que lo experimentan. Los atractivos de la pasión y de la persona de los amantes se borran ante la realidad superior del amor, que subsiste en las almas, más allá de los obstáculos del tiempo y de la sociedad:

"Jamais il [l'amour] ne forma d'union si parfaite; jamais il n'en forma de plus durable. Nos âmes trop bien confondues ne sauraient plus se séparer" (II, l. 7, pág. 148).

El *dualismo amor-sexo* es en Rousseau más radical que en Platón, puesto que instaaura una separación mayor entre cuerpo y alma, entre Eros físico y Eros espiritual.

Mientras en Platón el amor se eleva de la belleza de los cuerpos a la belleza de las almas, para llegar a la contemplación

de la Belleza Absoluta divina, Rousseau introduce una dicotomía entre el deseo sexual y la espiritualidad del amor, paralela a la separación entre lo real y lo imaginario. El amor no es una prolongación del deseo físico, sino que está separado de él por naturaleza y destino; tiende hacia la perfección, identificada con una ficción que procede de la actividad compensadora de la imaginación. Según Henri Goutier:

"le bonheur est dans l'invention de l'imaginaire, de cette terre mythique des chimères où l'amour est associé à la vertu et sacralisé par la conquête de l'immortalité"¹¹.

Estas tendencias aparecen personificadas en Julie y Saint Preux:

- Julie sacrifica momentáneamente a su amante para exaltar el sentimiento en una vida virtuosa y merecer así la fusión de las almas, gracias a una muerte transfiguradora.
- Saint Preux encarna el culto frenético del deseo. Prefiere exaltar en la separación el recuerdo transfigurado por la imaginación. Distingue perfectamente pasión y amor cuando describe sus sentimientos por Claire:

"Les sens, libres de cette passion terrible, se joignent au doux sentiment de l'amitié. Devint-elle amour pour cela? Julie, ah! quelle différence! Où est l'enthousiasme? Où est l'idôlatrie? Où sont ces divins égarements de la raison, plus brillants, plus sublimes, plus forts, meilleurs cent fois que la raison même? Un feu passager m'embrasa, un délire d'un moment me saisit, me troubla et me quitta. (...) Je trouve entre elle et moi deux amis qui s'aiment tendrement et qui se le disent. Mais deux

amants s'aiment-ils l'un l'autre? Non; vous et moi sont deux mots proscrits de leur langue; ils ne sont plus deux; ils sont un" (VI, carta 7, pág. 514).

Ambos, sin embargo, Rousseau y Platón, coinciden en considerar al amor, apoyado en la belleza, como un camino ontológico hacia el Absoluto intemporal.

- 2) A Eros, Rousseau opone **Agape**, es decir, el "charme paisible" de la unión conyugal. El *matrimonio* es para Rousseau la institución cristiana por excelencia, gracias a la cual el hombre toma conciencia de sus deberes morales y entra en el orden razonable de lo social haciéndose responsable de una familia. Según esta concepción de Rousseau, en boga durante el siglo XVIII, los esposos, únicamente ocupados del cumplimiento mutuo y armónico de sus deberes, no se ocupan de la búsqueda de la comunión espiritual. Así, matrimonio y amor son dos órdenes que se complementan, pero que son irreconciliables.

Rousseau nunca pudo ser completamente hijo, esposo ni padre, y eso le marcó. El matrimonio es para él un valor muy elevado. La felicidad está en el matrimonio desde el principio de la novela, en oposición a un siglo que no se fija en la virtud conyugal.

PAUL ET VIRGINIE

Se ha dicho que Bernardin de Saint-Pierre ha hecho de *Paul et Virginie* uno de los grandes mitos del amor imposible. Puede ser, pero conviene añadir algunos matices.

La principal intención de *Paul et Virginie* no parece que sea mostrar la imposibilidad del verdadero amor. En ese caso, su autor se habría recreado en presentar un bello idilio en un marco conmovedor, entusiasmando al lector para demostrar, finalmente, que los ideales más puros son utópicos.

Siguiendo las huellas que Bernardin va dejando en la novela nos parece más bien que su intención es la de mostrar la evolución natural que todo ser humano sin deformar sigue en la relación amorosa y las dificultades que el amor ideal encuentra en la sociedad maleada de la época. Bernardin contrasta lo que es el amor en sí con la reducción a la que se ve sometido en la época.

Desde la cuna Paul y Virginie comparten todo; son "frère" (pág. 154) y "soeur" (pág. 172) que van creciendo juntos y creando fuertes vínculos de amistad entre sí: "amitié" (pág. 160), "ami" (pág. 178), hasta que en la adolescencia se abren al amor. Virginie descubre hacia Paul nuevos sentimientos (págs. 160

y ss.) y lo mismo le sucede a Paul con Virginie (pág. 156). El amor ha nacido en ellos.

En ese momento aparecen los consejos de Mme. de La Tour que, de algún modo, encarna los prejuicios propios de la mentalidad de la época:

"Cache ton amour à Paul. Quand le cœur d'une fille est pris, son amant n'a plus rien à lui demander" (pág. 170).

Le aconseja que espere algún tiempo hasta que ambos tengan una posición social más estable.

Aquí comienza el contraste que Bernardin establece entre la evolución natural del amor que sigue su curso en los dos jóvenes y las ideas sociales en boga.

Virginie se guía fielmente por los consejos de su madre: se aleja de Paul, viaja a París para educarse como conviene a una señorita...

Ante las dificultades, su amor se afianza: "amant" (pág. 229), "mon jeune époux" (pág. 242).

Frente al amor que se vive en Francia y que Bernardin describe en boca del "vieillard":

"Jeunes, ils corrompent les femmes de leurs voisins; vieux, ils ne peuvent fixer l'affection de leurs épouses. Ils ont trompé étant jeunes, on leur trompe à leur tour étant vieux" (págs. 208-209).

Bernardin crea un paraíso en el que es posible gozar "loin des cruels préjugés de l'Europe, des plaisirs de l'amour et du bonheur de l'égalité" (pág. 119).

Aprovecha cualquier ocasión para ensalzar a *la mujer*:

"Il n'y a point d'ami aussi agréable qu'une maîtresse qui nous aime. Il y a de plus dans la femme une gaieté légère qui dissipe la tristesse de l'homme. Ses grâces font évanouir les noirs fantômes de la réflexion. Sur son visage sont les doux attraits et la confiance..." (pág. 215).

Pero es bien consciente de que los mejores amores perecen en la rutina diaria:

"(...) Quand elle vous aurait donné des enfants, ses peines et les vôtres auraient augmenté par la difficulté de soutenir seule avec vous de vieux parents, et une famille" (pág. 235).

Por eso, el verdadero amor, aquél que conserva su pureza debe vivirse en otro mundo, en donde "aucun des maux qui effrayent les hommes ne peut plus désormais m'atteindre" (pág. 241). Virginie invita a Paul a compartir "des amours qui n'auront plus de terme", "un hymen dont les flambeaux ne pourront plus s'éteindre" (pág. 242).

Además, Bernardin realiza, encarnándose en el "Vieillard", un canto a la *soledad* o, mejor dicho, al retiro del sabio que ha comprendido la vanidad de todas las ansias humanas. En el retiro el hombre recupera la pureza al vincularse con la naturaleza:

"La solitude ramène en partie l'homme au bonheur naturel, en éloignant de lui le malheur social (...)
La solitude rétablit aussi bien les harmonies du corps que celles de l'âme" (págs. 191-192).

Bernardin cree en la necesidad de una *vida interior*, que separándonos de la mediocridad de moda, nos asegura una felicidad duradera y nos permite presentar a la *muerte* "un visage serein" (pág. 239). Ahí reside la clave para la felicidad, en vivir de acuerdo con la *naturaleza* ejerciendo la *virtud*. Por eso su *religión* es también *natural*:

"Ils raisonnaient peu sur ces livres sacrés; car leur théologie était toute en sentiment, comme celle de la nature, et leur morale toute en action, comme celle de l'Évangile" (pág. 147).

CORINNE OU L'ITALIE

En la obra de Mme. de Staël hay mucho de autobiográfico.

La vida de Corinne aparece impregnada de confidencias de su creadora: la conflictiva relación con su madre y el afecto hacia su padre; su rebeldía ante la sociedad cerrada en que vive; la inolvidable experiencia de su viaje a Italia; su aspecto físico y hasta su más profunda psicología; su llamada a la belleza, la búsqueda de la felicidad a través del verdadero amor; su interés por desvelar los misterios del corazón humano.

En *Corinne* es evidente la influencia que el pensamiento de Rousseau ejerció sobre Mme. de Staël:

"L'influence de Rousseau s'étend sur l'ensemble de l'oeuvre de Mme. de Staël et se retrouve dans les ouvrages de fiction pure autant que dans les écrits critiques et politiques"¹².

Es fácil comprender que su concepción del amor siga también las líneas trazadas por Rousseau, como indica Georges Poulet:

"Poursuivant le mythe de Rousseau, Mme. de Staël rêve d'un état de transparence réciproque, où les êtres, époux, amis, amants, auteurs, lecteurs, jouissent de la possession simultanée de leurs âmes communicantes, par l'action de l'amour. Là est le bonheur"¹³.

Esta dirección se afirma paso a paso en *Corinne* y, a medida que se desarrolla el amor entre ella y Oswald, Mme. de Staël va sutilmente manifestando su postura a la vez que el amor progresa, desde su *desarrollo incipiente*:

"Je ne crois pas que le coeur soit ainsi fait que l'on éprouve toujours ou point d'amour, ou la passion la plus invincible. Il y a des commencements de sentiment qu'un examen plus approfondi peut dissiper. On se flatte, on se détrompe (...)" (pág. 111),

hasta la *pasión más violenta*:

"Cette griffe de vautour sous laquelle le bonheur et l'indépendance succombent" (pág. 149).

"Les âmes passionnées se trahissent de mille manières, et ce que l'on contient toujours est bien faible" (t.II, pág, 248).

Ahí se va a poner a prueba el verdadero amor a través de la generosidad que manifiesta el que ama:

"Quand les passions arrivent à un certain degré de violence, elles craignent les témoins, et se voilent presque toujours par le silence et l'immobilité" (pág. 187).

"On peut abdiquer la fierté dans tout ce qui tient au coeur; mais dès que les convenances ou les intérêts du monde se présentent de quelque manière pour obstacle, dès qu'on peut supposer que la personne qu'on aime ferait un sacrifice quelconque en s'unissant à vous, il n'est plus possible de lui montrer à cet égard aucun abandon de sentiment" (pág. 195).

En el verdadero amor la comunicación reviste una delicadeza especial que hace posible compartir los sentimientos más íntimos, conservando a la vez la propia individualidad:

"Il faut de l'harmonie dans les sentiments et de l'opposition dans les caractères, pour que l'amour naisse tout à la fois de la sympathie et de la diversité" (págs. 169-170).

"Deux êtres qui s'aiment assez pour sentir qu'ils n'existeraient pas l'un sans l'autre ne peuvent-ils pas arriver à cette noble et touchante intimité qui met tout en commun, même la mort?" (pág. 136).

Pero Mme. de Staël no ignora las amenazas que se ciernen sobre esta felicidad; en Oswald será su carácter inglés bien arraigado en él aún cuando descubre el amor; en Corinne, esa necesidad irrefrenable de huir de la monotonía que acompaña siempre a toda mujer de talento en el papel que la sociedad moderna le asigna. Corinne hace frente a esa sociedad que relega a la mujer a su papel de esposa; realiza enormes pero vanos intentos por despertar del sopor a esta sociedad dormida:

"... mais l'amour n'efface jamais entièrement le caractère" (en casa de Oswald, pág. 55).

"Le talent, et le talent surtout dans une femme, cause une disposition à l'ennui, un besoin de distraction que la passion la plus profonde ne fait pas disparaître entièrement. L'image d'une vie monotone, même au sein du bonheur, fait éprouver de l'effroi à un esprit qui a besoin de vérité" (pág. 375).

Ante lo inevitable, cuando ya no parece posible armonizar el amor con las más íntimas necesidades de uno y con las exigencias del medio social, Mme. de Staël presenta el *suicidio* como una posibilidad. Según Jean Starobinski, vida y obra de Mme. de Staël aparecen impregnadas de "tout ensemble la tentation de suicide et le refus du suicide"¹⁴. En efecto, los actantes femeninos de sus novelas se suicidan: Mirza, Zulma, Delphine (1ª versión), Sapho. Corinne se deja morir de pena, lo que es a la vez diferente e igual:

"Se laisser mourir, se suicider, ne pas survivre à la défection de l'être aimé sont les seules façons de prouver que, pour notre part, nous avons fait de lui "l'unique objet" de notre vie"¹⁵.

Por eso también hay que saber renunciar a ver a quién resucitaría con su presencia los recuerdos del pasado; en palabras de Starobinski:

"Il faut pour jamais renoncer à voir celui dont la présence renouvellerait vos souvenirs, et dont les discours les rendraient amers"¹⁶.

Así se comprende la actitud de Corinne al final de su vida...

Pero, hay algo más, se trata de morir dejando *un recuerdo*. Corinne no sólo se deja morir a la vista de Oswald, sino que su amor por él queda prolongado en los talentos que ha ido transmi-

tiendo a su hija y en la transformación que con sus consejos ha conseguido realizar en su esposa Lucile:

"La mort, oui, mais à condition qu'elle soit un reproche perpétué (...) Le suicide, par la magie de l'absence absolue était destiné à établir une relation indestructible, dans laquelle l'amant infidèle fût enchaîné à jamais"¹⁷.

Y así es, Oswald queda vinculado a Corinne más allá de la muerte; su comportamiento modélico en todos los aspectos de su vida desde la muerte de ella así lo demuestra.

Parece que Mme. de Staël quiere elevar al yo-lector a una concepción del amor cada vez más pura. Las fases anteriores al amor-virtud (amor-sensual o amor-pasión) quedan desde el principio de la obra superadas. Todo el libro está consagrado al nacimiento, desarrollo incipiente, afianzamiento, consolidación y sublimación del amor-virtud.

Los diferentes personajes secundarios de la novela encarnan posibles visiones del amor (madre de Lucile, padre de Oswald, el Conde d'Ergeuil, el príncipe Castel-Forte...), pero queda bien claro en la obra que, aun reconociendo su parte de lógica, no son los mejores. Mme. de Staël propone otro modelo encarnado en Corinne. Todo depende del prisma de idealidad a través del cual se mire.

ADOLPHE

Para Ch. Mauron, Delay y otros críticos, la creación literaria tiene el valor de un auto-análisis. Puede que *Adolphe* haya tenido esta función para su creador. Benjamin Constant ha podido descargar sus obsesiones sobre su(s) doble(s), liberándose así de una parte de sus fantasmas interiores.

Ahora bien, esta posible liberación no parece consciente en Constant; carece del aspecto sistemático que encontramos en un Gide, por ejemplo. Y tampoco es inmediata, dada la fecha bastante tardía de la publicación de la novela. *Adolphe* estaba ya escrito desde hacía tiempo, pero Constant lo ensayó primero en sesiones de lectura y le añadió el prefacio y las advertencias finales antes de mostrarlo al público.

Hans Verhoeff¹⁸ considera probable la función terapéutica de la novela, pero le parece imposible conocer el alcance exacto y, sobre todo, la interacción con la crisis de 1815 de Benjamin. Se trata aquí de *localizar la presencia del autor en la creación*, de conocer su "univers imaginaire".

En este libro complejo "dont aucun critique n'épuisera les multiples significations"¹⁹, Constant va manifestando la postura de una época y la suya propia ante el amor. Y lo hace de un modo

muy peculiar que no siempre resulta fácil de entender con claridad.

G. Poulet²⁰ cree que Constant está próximo a la concepción alemana del amor. Hay en él y en Adolphe una *conversión a la erótica idealista y a la religiosidad romántica*, según las cuales, para quien experimenta el encanto, el amor es verdaderamente una experiencia mágica, gracias a la que se establece entre los amantes una libre intercomunicación de pensamientos, escapando así a la soledad mental, y dejando de ser ante ellos extranjeros como lo siguen siendo ante los otros.

El drama de *Adolphe* consiste en las dificultades para acceder a ese nivel de comunicación; dificultades no sólo derivadas de la psicología de los personajes sino también de orden social e incluso existencial.

La opinión social tiene en la novela una importancia determinante, como siempre que la postura de los personajes no está bien decidida.

El papel de Ellénore en el desarrollo del amor es el que corresponde a la visión de la mujer en la época.

La superioridad de los hombres sobre las mujeres es destacada sarcásticamente:

"Les maris étaient dépourvus de sentiments aussi bien que d'idées; les femmes ne différaient de leurs maris que par une médiocrité plus inquiète et plus agitée, parce qu'elles n'avaient pas, comme eux, cette tranquillité d'esprit qui résulte de l'occupation et de la régularité des affaires" (pág. 46).

La concepción más generalizada del amor y de la mujer aparece expuesta con toda claridad en boca de padre de Adolphe:

"[les liaisons d'amour] il les regardait comme des amusements, sinon permis, du moins excusables, et considérait le mariage sous un rapport sérieux. Il avait pour principe qu'un jeune homme doit éviter avec soin de faire ce qu'on nomme une folie, c'est-à-dire de contracter un engagement durable avec une personne qui ne fût pas parfaitement son égale pour la fortune, la naissance et les avantages extérieurs; mais du reste, toutes les femmes, aussi longtemps qu'il ne s'agissait pas de les épouser, lui paraissaient pouvoir, sans inconvénient, être prises, puis être quittées" (pág. 42).

Ellénore es este tipo de mujer que puede ser abandonada cuando "l'amusement" ha terminado. Su subordinación en el plano de la narración es paralela a su dependencia afectiva. Sus sentimientos nunca son analizados con detalle como los de Adolphe. No es vista como sujeto sino como *objeto* que sufre la acción y es observado sin poder influir en el curso de los acontecimientos, sin poder detener a su amante en su carrera hacia la infidelidad y la soledad, y sin poder ayudarle en sus miedos.

Como anota Hans Verhoeff²¹, la comunicación entre iguales es sustituida por la compasión por la víctima ("chaîne", "lien"...).

Si en un primer momento la relación entre Ellénore - Adolphe era una "amitié" (pág. 55), pronto se llama "amour" y termina siendo "pitié".

La concepción del amor manifestada en la novela aparece llena de contradicciones, como corresponde al temperamento y al comportamiento de un B. Constant siempre envuelto en vicisitudes amorosas. Los dos himnos del amor de la obra así lo muestran. Uno de ellos es "negativo" y el otro "positivo", pero ambos transmiten la misma incertidumbre.

El primero (final cap. VI) es una advertencia a los que no están seguros de su amor:

"Malheur à l'homme qui, dans les premiers moments d'une liaison d'amour, ne croit pas que cette liaison doit être éternelle! Malheur à qui dans les bras de la maîtresse qu'il vient d'obtenir, conserve une funeste prescience, et prévoit qu'il pourra s'en détacher! Une femme que son coeur entraîne a, dans cet instant, quelque chose de touchant et de sacré" (pág. 59).

En este pasaje sorprende:

- a) El tono pesimista; la felicidad presente es olvidada por un futuro incierto.
- b) La ausencia del ser amado (ni Ellénore ni su amor son evocados).

El segundo himno al amor (cap. IV) describe la felicidad idílica de los primeros momentos de la relación:

"Charme d'amour, qui pourrait vous peindre! Cette persuasion que nous avons trouvé l'être que la nature avait destiné pour nous (...) cette gaieté folâtre qui se mêle quelquefois sans cause à un attendrissement habituel, tant de plaisir dans la présence, et dans l'absence tant d'espoir, ce détachement de tous les soins vulgaires, cette supériorité sur tout ce qui nous entoure, cette certitude que désormais le monde ne peut nous atteindre où nous vivons, cette intelligence mutuelle qui devine chaque pensée et qui répond à chaque émotion, charme de l'amour, qui vous éprouva ne saurait vous décrire!" (pág. 60).

El aspecto general del pasaje, la repetición retórica de los demostrativos, la ausencia de detalles concretos, la confesión tradicional de impotencia... todo eso trasluce -según Hans Verhoeff (*op. cit.*)- la incapacidad de Adolphe para llegar a la esencia única de este momento de felicidad. Parece incluso que en esta descripción general falta convicción, como si revelara indirectamente que no se ha realizado un verdadero encuentro "existencial" entre los amantes.

La descripción del final de la relación muestra las mismas analogías (pág. 110). La débil defensa que Adolphe hace de sí mismo, el aspecto retórico de la misma, la enumeración en lugar de la evocación, la insistencia sobre la cantidad ("mille liens", "trois années")..., todo ello demuestra que Adolphe no ha llegado

realmente a Ellénore, que no ha conseguido una felicidad duradera.

En resumidas cuentas, Constant nos hace ver consciente o inconscientemente que quien está demasiado preocupado por sus problemas personales (caso de Adolphe), es incapaz de captar al otro en tanto que persona. Esa falta de apercepción sobre sí mismo le hace ignorar los sentimientos del otro (de Ellénore) o interpretarlos a su manera.

La importancia concedida a las normas sociales y el desconocimiento profundo de sí mismo conducen a la duda, a la ambigüedad en las elecciones.

Ellénore se debate con una desesperada impotencia contra una situación que la supera. Este es un tema obsesivo en la novela que es resaltado en la descripción de la agonía de Ellénore. El espectáculo de la enfermedad y de la muerte de una mujer amada siempre obsesionó a Constant (Cécile, Charlotte en su *Journal*, Julie Talma). El tema de la muerte acompaña desde las primeras páginas de la novela a Adolphe:

"L'idée de la mort a toujours eu sur moi beaucoup d'empire" (pág. 93).

Diríase que, por muchos esfuerzos que realicen tanto Adolphe como Ellénore, hay una fuerza superior a ellos que los determina:

"Le malheur d'Ellénore prouve que le sentiment le plus passionné ne saurait lutter contre l'ordre des choses" ("Lettre à l'éditeur", pág. 119).

Ambos actantes, Adolphe y Ellénore, tienen un rasgo fundamental en común que les identifica también con B. Constant: *su necesidad de amor*.

Desde el punto de vista psicocrítico, Ellénore y Adolphe son dos personajes del drama interior, del mito personal de Constant.

Adolphe es una novela corta escrita en primera persona; protagonista y narrador son la misma persona, pero, a la vez son diferentes. El narrador es la bisagra entre los datos psíquicos del escritor y la forma literaria en que se expresan.

H. Verhoeff apunta dos realidades temáticas que dirigen el universo de la novela: la *agresividad* y la *identificación*. La agresividad de Adolphe para con Ellénore se comprende al ver su identificación con ella, con la víctima. También él (¡y B. Constant!) ha conocido en su niñez el sentimiento de abandono que ella padece... Ellénore es interiorizada por Adolphe, quedando reducida a un fenómeno psíquico. La ruptura entre ellos es un desgarró interior. Los sufrimientos de una son los del otro, el abandono y la muerte de ella conlleva el abandono y la muerte de él.

Las fuerzas psíquicas que determinan el drama son ambivalentes: *amor-odio, compasión-desprecio, indiferencia-participación*. De este modo, la novela no es sólo el relato lineal de una intriga cuyos elementos aislados se suceden siguiendo un orden cronológico; la novela es en el fondo circular, es decir, se compone de elementos o de temas obsesivos que a lo largo de la narración se responden y se oponen. Uno de estos temas-claves estudiado por Verhoeff es el de la *presencia del padre y de la madre* en la novela, como significativa de la influencia de la misma en la vida de B. Constant.

La sociedad en que Adolphe y Ellénore viven es el *dominio del padre*, en el que Adolphe, a pesar de sus cualidades, nunca llegará a integrarse.

La influencia del padre aparece expresada de modo directo desde el principio de la obra; no sucede así con la presencia de la *madre* que, a un nivel más profundo, es el verdadero eje dramático y psicológico de *Adolphe*.

La influencia del padre sobre Adolphe es analizada por el narrador. Sus relaciones se caracterizan por la falta de confianza y por la mezcla de timidez e ironía. Las opiniones del padre y sobre todo su "filosofía", que autoriza las aventuras con mujeres a las que no se ama y con las que uno no piensa casarse,

su actitud conformista e hipócrita, marca la vida afectiva del adolescente.

La actitud de Adolphe hacia la autoridad paterna es ambivalente. No hace caso de sus consejos, pero le alteran profundamente. No comparte sus opiniones, pero no consigue liberarse de ellas por completo. Síntoma de su actitud infantil.

En realidad, el *padre* representa a la *sociedad* de la época; por eso, su papel está también encarnado en *M. de P.*, el protector de Ellénore, y en *M. de T.*, amigo de su padre.

La victoria del padre en el plano consciente queda anulada a nivel profundo. La figura materna es más poderosa. Al morir Ellénore, encadena para siempre a su amante en lugar de liberarle. Al intervenir el padre (con la carta terrible), sólo consigue estrechar aún más los vínculos entre los amantes. Como Ch. Mauron indica en su apéndice a *Phèdre*:

"En vous abandonnant (...) le père vous laisse sans défense devant la mère possessive, qui a hérité du pouvoir et qu'on voudrait bien remplacer par une femme moins angoissante (...). La sensibilité à l'abandon détermine non seulement la peur d'être abandonné, mais la peur ou le remords d'abandonner"²².

Estas presencias obsesivas en la novela nos orientan enormemente sobre el mundo de valores de B. Constant y, más allá del plano personal, la novela nos parece una lamentación sobre la debilidad humana, sobre la impotencia para alcanzar el verdadero amor y la felicidad.

LES AVENTURES DU DERNIER ABENCERAGE

Durante el desarrollo de la acción de la obra, el lector intuye que hay un secreto aún no desvelado del que puede depender el desenlace feliz de la relación amorosa. Chateaubriand acierta a mantener el suspense, pero consigue intervenir sutilmente en el desarrollo de la acción para dar algunas pistas interpretativas al lector atento. Algunos ejemplos:

- "La fille de don Rodrigue" (pág. 199) para designar a Blanca, cuando aún no ha sido presentado su padre. Podríamos pensar en otro D. Rodrigo más famoso, "el Cid".
- La descripción del carácter de los españoles: generosos y confiados pero vengativos cuando se sienten traicionados (pág. 201). Anuncia, de algún modo, el desenlace.
- En boca de Blanca aparece la hipótesis de que Aben-Hamet fuera un abencerraje (pág. 211). Se intuye lo que eso supondría -y de hecho supondrá- para la relación.

Estas intervenciones, introducidas con toda suavidad, siguen la línea de Chateaubriand cuando va manifestando su concepción del amor. Más que exposición directa de sus ideas, es el conjunto del relato el que nos indica el pensamiento de su autor.

En *Les aventures du dernier Abencerage* aparecen de modo bien evidente los dos temas que dominan las otras novelas de Chateaubriand, *Atala* y *René*: el tema del exilio y el del amor imposible; latentes también en la propia vida de Chateaubriand.

Aben-Hamet, nacido en una familia desterrada, vuelve a la Andalucía de sus antepasados. Don Carlos ha vivido varios años lejos de España para combatir en el Nuevo Mundo. Lautrec, como prisionero que es, conserva la nostalgia de su Francia natal.

De algún modo podemos afirmar que Chateaubriand proyecta su alma en toda su creación; él siempre se sintió exiliado en este mundo. Lo mismo le sucede con respecto al amor. Siempre aspiró a un amor sublime y eterno y no pudo plasmarlo en su vida.

El enfrentamiento sublime entre religiones, patrias y familias irreconciliables triunfa finalmente frente al amor en esta novela, pero sin apagarlo en modo alguno. En la escena final todos renuncian a la felicidad antes de traicionar su fe o de mostrarse inferiores en generosidad a los demás. El amor aparece en la obra en algún momento como un posible elemento "reintegrador", pero pronto deja de ser tal ante la gravedad de los obstáculos que encuentra. Además, como Chateaubriand dice en un inciso:

"... si l'amour, pour être véritable, n'avait pas toujours besoin d'être accompagné de la gloire" (pág. 191),

entonces pronto perecería.

Lo esencial del romanticismo está en germen en esta concepción de la felicidad y del amor idealizado que nunca pierde su pureza:

"Ils se séparèrent encore une fois sans avoir succombé à la passion qui les entraînait l'un vers l'autre" (pág. 217).

El amor-pasión queda idealizado al máximo por la misma imposibilidad que encierra.

Subyace en la obra una profunda reflexión sobre el destino humano. Este personaje exiliado que vive buscando siempre un paraíso perdido, fiel a sus convicciones en medio de su soledad existencial, es el mismo Chateaubriand, inquieto e insatisfecho con su vida, y es todo ser humano que mantiene vivo el anhelo de lo Ideal.

LE ROUGE ET LE NOIR**ARMANCE**

Stendhal no manifiesta en sus novelas de forma directa su concepción del amor, pero sí trasluce indirectamente su pensamiento a través de diversos procedimientos: breves incisivos propios del narrador omnisciente que informa o advierte al lector a lo largo de la narración; repeticiones de objetos o escenas a modo de presencias obsesivas que atraen la atención del yo-lector sobre determinados aspectos; reflexiones puestas en boca de los personajes que nos recuerdan pensamientos del autor manifestados abiertamente en otras ocasiones...

Las novelas de Stendhal dan una imagen viva de las costumbres de su época. Stendhal no condena en bloque las adquisiciones culturales de su época, pero anota la decadencia de la vida moral, social y artística que debía perderse definitivamente en la pompa y falsa dignidad del II Imperio.

Para juzgar la sociedad y la felicidad posible en la misma, Stendhal se sirve de un ser que se cree separado del mundo sin remedio y de la felicidad por un extraño secreto. El verdadero tema es el de mostrar cuál es la virtud, el deber, la vida de sociedad y sus pretendidos placeres, la ambición, la fortuna y, sobre todo, el amor ante los ojos de un hombre que no puede

esperar amar ni formar una familia, pero que es inteligente para juzgarlo todo.

En *Le Rouge et le Noir* se trata incluso de un *realismo agresivo*, ya que esta crónica de 1830 es una denuncia directa de los móviles de la sociedad francesa bajo la Restauración.

Hay un hecho interesante: ¿por qué Stendhal se interesó en un personaje tan extraño como Octave? Simplemente porque en Octave se encuentran rasgos muy característicos de los gestos, hechos, ideas y sentimientos del propio Stendhal.

El "yo" de Stendhal sufre de un desdoblamiento, es decir de una dualidad. Stendhal se recrea a sí mismo en Octave; no sólo lo que en realidad él era sino también lo que hubiera querido vivir en sus relaciones con el mundo y con el amor.

Así, Octave está excluido del mundo desde su niñez como perteneciente a una familia de emigrados; luego como un ser que está contra las ideas de la clase a la que pertenece. Nunca será un "*rapatrié*". Armance también es una extranjera nacida en los confines del imperio ruso.

De algún modo, Stendhal pone ahí sus recuerdos e impresiones de hombre excluido del mundo por la caída del Imperio y "excluído" de Milán por un amor sin esperanza.

El psicoanálisis ve en la pasión de Octave por su madre una fijación de Henri Beyle a la suya y el odio hacia su padre; pero, tanto Octave como H. Beyle son tranquilamente conscientes del amor exclusivo hacia su madre sin que haya neurosis de culpabilidad.

El desprecio a todos los hombres de Octave es también el desprecio que Stendhal siente hacia los hombres, y no sólo hacia el enemigo; es el desprecio hacia los oficiales del ejército sin ideales, hacia una burguesía materializada, hacia una aristocracia vanidosa e inútil.

Ese "caractère singulier" de Octave convive con "l'être rebelle" de Stendhal ("l'être Re-beyle"). Ambos se sienten escandalosamente diferentes a los demás y muestran una gran preocupación por ocultar su intimidad.

En la misma línea, la palabra "*monstre*" es repetida tres veces en el cap. XXIX de *Armance* como para invitar al lector a penetrar en su significación. Curiosamente, la misma palabra se encuentra también en varias ocasiones en *Souvenirs d'égotisme* y Stendhal se la aplica a sí mismo, con un significado intelectual:

"Je surprenais ou scandalisais toutes mes connaissances. J'étais un monstre ou un dieu. Encore aujourd'hui, toute la société de Mlle. Clarke croit fermement que je suis un monstre: un monstre d'immoralité surtout".

"Mes médecins m'ont toujours traité avec plaisir comme étant un monstre, pour l'excessive irritabilité nerveuse".

Bajo las apariencias de una palabra perteneciente al vocabulario patológico, la monstruosidad es un término susceptible de varias traducciones.

Stendhal también vivió esa *desesperación contra el amor* que Octave manifiesta. Stendhal conoció en su vida dos accesos intermitentes de "babilanisme": a la vuelta de la campaña de Rusia en 1813 y en 1821, a la vuelta de Milán, tras los desesperados años de pasión por Métilde.

La desesperación de Stendhal ante el amor se acentúa con el abandono de Mme. Curial.

Stendhal utiliza la escritura como una liberación; a través de ella expresa su forma de ser, sus deseos más íntimos, enfrentándolos al mundo y a la historia.

Hay también en el personaje de Julien mucho del propio Stendhal. Además de su desmesurada admiración por Napoleón y su desprecio por todo lo mediocre encarnado en una burguesía y una aristocracia sin ideales, Stendhal posee esa misma facultad imaginativa de Julien que le hace fácilmente emocionable (pág.

210); ese mismo romanticismo que intenta sofocar con la actitud de hipocresía que requiere el contorno social en el que se mueve; así, Julien volviendo al Hôtel de La Mole es Stendhal regresando de Milán tras la catástrofe; todo le emociona... Y, sobre todo, esa evolución que Julien sigue en su vida a través de su educación sentimental coincide exactamente con la concepción que Stendhal tiene del amor y que él mismo expone en su tratado *De l'Amour*. Su misma vida fue un repetido intento de vivir estas ideas; sus novelas -como vemos en *Armance*- responden también a esta concepción.

Nos parece imprescindible para comprender cualquier obra de Stendhal resumir brevemente este tratado teórico sobre el Amor.

Stendhal reconoce *cuatro formas de amor*:

1. *L'amour physique*, que sólo tiene un papel accesorio en la relación amorosa.
2. *L'amour-gout* que equivale a la galantería y coquetería de moda a finales del s. XVIII.
3. *L'amour de vanité* propio del "beau monde" del siglo XIX. El gran amor está de moda y está muy bien visto el experimentarlo. No basta con seducir a una mujer, sino que se busca el tener una gran pasión o al menos el aparentarlo. La vanidad es un sucedáneo del amor.
4. *L'amour-passion* es el centro del tratado de Stendhal; sólo lo define por medio de ejemplos: el de la religiosa portuguesa, el de Eloísa y Abelardo, etc... [A este amor parece aspirar Mathilde en un momento dado (pág. 317)].

A continuación, Stendhal estudia las diferentes fases del amor (amor-pasión, claro está) atendiendo a su nacimiento. Según Merete Gerlach-Nielsen:

"Dans l'oeuvre de Stendhal, l'amour est volontiers printanier; il est rare qu'il atteigne l'été; peindre les joies d'un amour partagé n'est pas le fort de notre auteur. La malheureuse aventure avec Métilde, aventure qui se traînait sans jamais aboutir, expliquerait assez pourquoi, dans l'essai sur l'Amour, Stendhal est encore plus réticent à cet égard que dans l'oeuvre romanesque"²³.

Stendhal distingue siete fases en el nacimiento del amor y cada una de ellas va unida curiosamente a unos procedimientos formales de presentación:

1. *L'admiration simple*. La más leve ruptura en la monotonía de una vida provoca el asombro y fácilmente la admiración. Basta con alabar las virtudes de una joven para que la aventura comience.

La forma de presentación es *la exposición abstracta*.

2. *L'admiration tendre o el deseo*. Un encuentro fortuito, incluso bien efímero, de la pareja despierta los sentidos.
3. *L'espérance*. Impaciencia del amante durante unos breves momentos que preceden inmediatamente al nacimiento del amor.
4. *L'amour est né*. Esperanza y amor se condicionan recíprocamente. Stendhal define aquí el amor siguiendo la ideología sensualista, aunque luego no se mantenga fiel a ella en sus obras:

"Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible un objet aimable et qui nous aime"²⁴.

5. *La première cristallisation*²⁵. Es simultánea al nacimiento del amor. Cristalización es para Stendhal:

"l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte de l'objet aimé a de nouvelles perfections"²⁶.

6. *Le doute naît.* El amante comienza a sentir que el sueño será insuficiente a la larga; comienza bruscamente a dudar de ser amado y, desesperado, intenta alejarse de la amada; se quiere volcar en los demás placeres de la vida, pero éstos ya no le satisfacen.
7. *Seconde cristallisation.* La duda se calma por sí sola y el amante comienza de nuevo a concebir la posibilidad de ser amado. Piensa que la conquista de la mujer amada le aseguraría placeres que ella sola puede darle y esta nueva convicción hace que la segunda cristalización sea superior a la primera. Sigue existiendo un pequeño suspense sobre el amor compartido en la realidad.

Surge el siguiente esquema:

Admiración --> Deseo --> Esperanza --> Nacimiento del amor -->
Duda Primera cristalización
--> Segunda cristalización

LE LYS DANS LA VALLEE**EUGENIE GRANDET**

A través de estas dos novelas balzacianas, *Eugénie Grandet* y *Le lys dans la vallée*, conocemos cuál es la concepción del amor que Balzac hace suya no sólo en sus novelas sino en su misma vida.

El amor balzaciano vive en la desmesura. Todos los hombres y mujeres que aman son devoradores y devorados (*Eugénie* y *Henriette* son ejemplos claros de ello). El amor es absoluto: el amante que no es todo, no es nada: "L'amour doit être infini" (pág. 117):

"Croyez-le, le véritable amour est éternel, infini, toujours semblable à lui-même; il est égal et pur, sans démonstrations violentes; il se voit en cheveux blancs, toujours jeune de coeur" (pág. 166).

Borel²⁷ cree que Balzac ha concebido el antagonismo entre el amor carnal y el amor espiritual como el problema fundamental de la vida amorosa; problema insoluble, pues el amor ideal lleva consigo el conflicto entre el alma y los sentidos. Sin embargo, esto no es así; para Balzac, el verdadero amor no separa el alma y los sentidos, sino que encuentra en su unión su nobleza, su garantía y su expansión. (Igual pensaba Rousseau en *La Nouvelle Héloïse*). Ahora bien, el verdadero amor, es decir completo, y el amor por simple atracción física (pasión) no pueden coexistir.

Así, Félix se engaña cuando asegura que sólo siente atracción de los sentidos por Lady Duddley y que siente verdadero amor por Henriette:

"Tu es la plus aimée, la seule aimée" (*Le lys*, pág. 252).

La verdad es la que confiesa a Natalie: "J'aimais passionnément lady Arabelle" (*Le lys*, pág. 217); ya no ama a Henriette; sólo acude a ella momentáneamente con un sentimiento en el que se mezcla la vergüenza, la piedad, los remordimientos, el agradecimiento; sentimientos que hacen revivir su antiguo amor al ver el dolor de la que ha traicionado. Ella lo ha comprendido perfectamente:

"Henriette n'existe plus, maintenant vous avez une paisible amie" (pág. 236).

Para mostrar el contraste entre el amor y la pasión, Balzac no sólo los encarna en dos mujeres de naturaleza física y moral muy distinta, sino que les da también una nacionalidad distinta: una es inglesa y otra francesa. Balzac insiste en el doble aspecto de la pasión amorosa: el carnal y el religioso:

"L'amour humain oscille nécessairement des plaisirs charnels à l'exaltation spirituelle dans la conduite (...) Dans l'amour divin, le spirituel devient l'objet de l'amour" (*Le lys*, pág. 35).

Según Ernest Curtius²⁸, pasión se opone a amor:

"La passion est un "mouvement irrationnel". Elle est toujours liée à une volonté tendue. Toute passion, y compris la passion de l'amour, veut posséder ou veut créer. Mais, l'amour, sous son espèce la plus sublime, est un état où la volonté détendue laisse place à la contemplation. Cet amour peut être béatitude, ce que la passion ne sera jamais".

Para Balzac, el amor implica certeza y constancia; la pasión es sólo el presentimiento del amor. Para él hay en la vida un solo amor, amor único y eterno. En *Un prince de Bohème*, Balzac condensa sus ideas esenciales sobre el amor:

"Une combinaison du sentiment de l'infini qui est en nous et du beau idéal, qui se révèle sous une forme visible. Enfin cet amour embrasse à la fois la créature et la création"²⁹.

Esta concepción del amor puro queda desmitificada en cierta manera en la carta final de Natalie de Manerville; nos hace ver que no hay que tomar al narrador demasiado en serio, que en el fondo es un iluso, un sentimental.

En *Eugénie Grandet* y en *Le lys* aparecen encarnadas las principales obsesiones de Balzac en torno a:

- 1) Su concepción del amor y su ideal de mujer, cómo llegar a concretar en la tierra y, en especial, en la sociedad francesa del siglo XIX, la concepción del amor antes expuesta: la dicotomía entre el mundo de lo real y el mundo de Balzac.

- 2) Su preocupación por la importancia creciente de la burguesía en la sociedad de la época con su consiguiente influencia en la orientación del destino humano.
- 3) Su obsesión por la materia; de ahí su interés por el detalle realista.

Balzac elige un triple tema en *Eugénie Grandet* para llevar a cabo su voluntad de representar la realidad con toda objetividad (en "Préface" y "Postface" de *Eugénie Grandet*)³⁰: el del amor frustrado, el de la tiranía paterna y el de la avaricia. Estos tres conflictos se combinan completándose entre ellos.

Balzac siempre tuvo un temperamento sensual y una vida sentimental muy movida. Desde 1932 mantiene una apasionada correspondencia con Mme. Hanska, que le hace concebir el ideal del amor puro. Balzac busca la mujer ideal, siempre fiel a su amante. Como en Rousseau, para Balzac pureza y fidelidad son inherentes al verdadero amor; *Le lys* así lo muestra.

En esta línea se refleja su obsesión por la familia. Balzac nunca disfrutó de un ambiente de comprensión en su familia. Ya desde pequeño fue criado lejos de ella por una nodriza; a su madre no le agradó nunca su forma de ser...

Además, la concepción familiar de la época también le influye; a principios del s. XIX el matrimonio era sólo un compromiso mercantil en el que privaban los intereses; es el fracaso de la

familia (así se comprende la elección "interesada" de Charles frente al amor que Eugénie le ofrece, o la actitud de Mme. de Mortsauf ante su marido).

Las palabras "monotone" y "monotonie" se repiten constantemente en la novela, sobre todo en la primera y última páginas del libro. Constituyen el marco en el que se encierra el destino de Eugénie, es decir, el modo en que Balzac concebía la vida en las ciudades de provincia. Del mismo modo, la monomanía del avaro se repite constantemente en la obra, al igual que el amor obsesivo de su hija. El mismo Honoré fue un gran maníaco; repelido en casi todos sus sueños (dandinismo, etc...) por un mundo cruel que no aceptaba al principiante ni al pobre; por eso tantas veces se retrae en soledad, vive apartado en su cuarto escribiendo y en un estado de alucinación.

A Balzac le preocupa el destino humano. Cree en la autodestrucción de esta Humanidad condenada a alimentarse de su propia sustancia para avanzar (simbolizada en la degradación de Grandet). *Eugénie Grandet* señala el drama de un destino, de una vida rota; defraudada por el mundo, Eugénie va a refugiarse en el sacrificio, la renuncia y la caridad. La religión desempeña un papel de consoladora en el alma de una amante abandonada. La mujer vive en un mundo físico de materialismo histórico, una forma de represalia, de venganza y de liberación para el alma es la fe.

Le preocupa también el rápido crecimiento de la burguesía en la sociedad capitalista que se convierte en una sociedad de mediocres y acaba con la vida intelectual, cultural y, aún más grave, con todo ideal generoso (ej. de ello, Grandet y su mundo de negocios). Una palabra repetida enormemente es "oro", "dinero", que dirige no sólo la vida del avaro a quien anihila convirtiéndolo en un obseso, sino que determina también la vida de todos los demás personajes. Balzac hace constantemente hincapié en la posición económica de cada personaje: sabemos cuánto gana, cuánto debe...

En *Le lys dans la vallée* pueden detectarse algunas presencias obsesivas, reflejadas en la repetición de ciertos objetos o ideas que nos van informando sobre la percepción de la realidad por el yo de Balzac.

- *El lirio y la estrella.*

Símbolos de la pureza del amor; su referente común es Henriette. Son citados en momentos especiales en los que esta pureza se pone de una u otra manera a prueba:

- . Cuando Félix regresa de París, Henriette recupera la salud al saberse amada y Félix siente su amor crecer:

"Je retrouvai mon cher lys embelli, mieux épanoui, de même que trouvai mes trésors de coeur augmentés" (pág. 171).

- . Tras la traición, Félix la encuentra "toujours noble, lente, plus blanche que je ne l'avais vue" (pág. 221).

El lirio se relaciona con el color blanco (págs. 129-131), símbolo evidente de pureza y que recuerda el nombre que le da su marido: "Blanche" (pág. 107).

"Pourquoi donc aimai-je à mettre une robe blanche? ainsi je me croyais mieux votre lys" (pág. 240).

"Elle était (...) LE LYS DE CETTE VALLEE où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus" (pág. 61).

La estrella se asocia a "clarté", "scintillements", "fraîcheur" (pág. 59). Hace referencia a la infancia, a la ingenuidad y pureza de esta edad:

"A l'âge de douze ans, au collège, je la [= étoile] contemplais encore en éprouvant d'indicibles délices, tant les impressions reçues au matin de la vie laissent de profondes traces au coeur" (pág. 47).

Henriette asume este papel de iluminar, orientar a Félix: "Je veux être l'étoile et le sanctuaire" (pág. 153).

- *Los ramos de flores* (págs. 127 y ss.).

Son el medio para transmitir todos los sentimientos que el amor inspira a Félix y que no puede expresar con el lenguaje normal: "Cette langue à notre usage" (pág. 131).

"deux bouquets par lesquels j'essaie de peindre un sentiment (...) L'amour a son blason et la comtesse le déchiffra secrètement" (pág. 127).

De igual modo, el tapiz que Henriette prepara resume todos sus sentimientos:

"En faisant mon dernier fauteuil, je pensais trop à vous. Oui, beaucoup trop, mon ami. Ce que vous mettez dans vos bouquets, moi je le disais à mes dessins" (pág. 142).

LA CONFESSION D'UN ENFANT DU SIECLE

La concepción que Musset tiene del amor aparece explicitada con todo detalle en el cap. V de la primera parte a través de los consejos que Desgenais da a un Octave defraudado por su primer amor. Este largo discurso puede resumirse en los siguientes puntos:

- 1) *El amor puro y perfecto* de los poetas no existe en la vida; es utópico buscarlo:

"Vouloir chercher dans la vie des amours pareils à ceux-là, éternels et absolus, c'est la même chose que de chercher sur la place publique des femmes aussi que la Vénus, ou de vouloir que les rossignols chantent des symphonies de Beethoven" (pp. 55-56).

- 2) *La mujer es vehículo para conservar la obra de Dios; existe para el placer de la generación* (pág. 58), pero todo placer es efímero.
- 3) *La civilización va contra las leyes naturales: priva a la mujer de la libertad para gozar y amar encerrándola hasta que llegue el momento del matrimonio. Sin amor es entregada a un hombre desconocido, sin darse cuenta es madre y pronto busca consuelo en una sucesión de amantes hasta que un día:*

"rencontre un bel adolescent aux cheveux noirs, à l'oeil ardent, au coeur palpitant d'espérance; elle reconnaît sa jeunesse, elle se souvient de ce qu'elle a souffert, et, lui rendant les leçons de la vie, elle lui apprend à ne jamais aimer" (pág. 61).

4) *El amor no existe.*

Amar es: "se donner corps et âme, ou, pour mieux dire, c'est faire un seul être de deux. C'est se promener au soleil, en plein vent, au milieu des blés et des prairies, avec un corps à quatre bras, à deux têtes et à deux coeurs. L'amour, c'est la foi, c'est la religion du bonheur terrestre (...) doubler ses facultés, presser un coeur et une intelligence sur son intelligence et sur son coeur, c'est le bonheur suprême" (págs. 62-63).

En la realidad, el amor entendido por las mujeres queda reducido a un "squelette de tout ce que Dieu a fait":

"sortir voilées, écrire avec mystère, marcher en tremblant sur la pointe du pied, comploter et railler, faire des yeux languissants, pousser de chastes soupirs (...) humilier une rivale, tromper un mari, désoler ses amants (...) jouer à mentir" (pág. 63).

Todo defrauda al concretarse en la realidad... Octave-Musset desespera del amor, de la amistad, de Dios mismo (págs. 72-73). Es el vacío.

El mismo debate que dirige toda la novela, entre el amor-sensual y el amor-ideal, es también el centro de la vida de Musset, y en especial de su turbulenta relación con George Sand.

Partiendo de que "posséder une femme c'était aimer" (pág. 74), de que la prostitución del cuerpo es el amor, es fácil comprender la rápida carrera de Octave-Musset hacia el libertinaje (p. 103).

El amor-sensual por su misma naturaleza es exclusivo; es un "égotisme à deux"; al estar basado en intereses personales es inestable; basta con que los intereses de uno varíen para que la relación se rompa, dejando al otro aislado en un mundo reducido, pues era tal la absorción de la relación que nunca se ocupó de establecer otros tipos de comunicación.

Una relación que se basa en la *sensualidad* descuidando la *afectividad*, es decir la atención a lo valioso de la otra persona de sexo distinto, siempre termina pereciendo. Esto sucede con la primera amante de Octave.

Con Brigitte, la relación toma otro cariz desde el primer momento; Octave oscila entre la atracción física y la exaltación espiritual. Musset mantuvo una relación semejante con G. Sand, a la que él hizo conocer al fin el amor.

Asimismo, aparecen salpicadas en la obra una serie de presencias obsesivas que anuncian lo que pudo ser la relación Musset-G. Sand.

- La concepción religiosa del amor de Octave; la relación entre el amor-trágico y la sombra paterna recuerda a Musset cuando el 18 de agosto de 1834 anuncia a G. Sand su voluntad de alejarse de ella:

"Ce sera la dernière épreuve; je sais qu'elle me coûtera mais mon père de là-haut ne m'appellera pas lâche quand je paraîtrai devant lui".

- *La sinceridad absoluta* que Octave exige en el amor también Musset la pide y la reconoce en G. Sand. Le escribe el 30 de abril de 1834:

"le mensonge, voilà ce que j'abhorre, ce qui me rend le plus défiant des hommes; peut-être le plus malheureux. Mais tu es aussi sincère que tu es noble et orgueilleuse..."

En el himno al amor aparece resumida la concepción del amor-pasión que se impone en Musset (III parte, cap. 11):

"Mais vous, délices! sourires languissants, premières caresses, tutoiement timide, premiers bégaiements de l'amante (...) premiers pas faits dans la nature à côté de la bien-aimée!" (págs. 184-185).

Esta visión de un amor que se conquista *con duras pruebas y sufrimientos* es clave en la vida de Musset; aparece en una carta de G. Sand a Alfred del 12 de mayo de 1834:

"Peut-être est-ce une faculté divine [l'amour] qui se perd et qui se retrouve, qu'il faut cultiver ou qu'il faut acheter par des souffrances cruelles, par des expériences douloureuses..."

Y Octave en la novela:

"Qui sait par quelles épreuves, par quels affreux moments de douleur il ne va pas falloir que je passe" (pág. 202).

- El tema de *las lágrimas* que son para Musset *signo* de lo más íntimo del alma; a veces acompañan una amarga *sensualidad* (1ª parte, cap. 3); a veces, por el contrario, son *sagradas* (2ª parte, cap. 3); son un ruego a Dios mismo (2ª parte, cap. 4); tienen el poder de purificar.
- La relación de Octave y Brigitte en la sociedad de su época recuerda la de Musset; esa misma sociedad de juicios implacables y amargos contra los amantes que escapan de sus reglas; esa sociedad de la que Octave huye cuando quiere purificarse y lejos de la cual por fin conoce el amor.
- La despedida de Brigitte y Octave es la de George Sand y Musset. También Musset sabe que, sea cual sea la vida que Musset lleve, siempre permanecerá vinculado a ella y nadie le comprenderá mejor que ella.

Esta *amistad* a que aboca la obra también Musset la ha descubierto. Escribe el 30 de abril de 1834, tras su ruptura con G. Sand:

"Cette amitié qui survit à l'amour, dont le monde se moque tant, dont je me suis tant moqué moi-même, cette amitié-là existe" (pág. 376).

También George Sand había cortado una mecha de sus cabellos durante el otoño de 1834 y en diciembre del mismo año, en Nohant, recibirá otro mechón de los cabellos de Musset.

L'EDUCATION SENTIMENTALE

Flaubert-narrador guiña el ojo al yo-lector a lo largo de toda la obra, advirtiéndole de lo que va a suceder a sus personajes (pág. 299, pág. 323, p. ej.); le pone al corriente de acontecimientos que aún no conoce o, simplemente, aprovecha para comunicarle sus puntos de vista sobre diversos temas que en la narración se plantean.

Son numerosas las alusiones que Flaubert hace a su propia biografía:

- A su amor adolescente por Mme. Schlésinger:

"Il n'y avait dans son coeur [de Henry] aucune relique sacrée, aucun souvenir d'un être adoré, blessure fermée qui vous démange encore et que l'on sent toujours vaguement, même dans l'engourdissement des jours calmes" (págs. 87-88).

- Acentos nostálgicos sobre las primeras ilusiones del amor; momentos en los que todo aparece lleno de esperanza:

"Mais Henry espérait, il attendait, il rêvait, il souhaitait, il croyait encore à la volupté qui s'écoule du regard des femmes et à toute la réalité du bonheur de la vie, époque d'illusions, où l'amour bourgeonne dans l'âme. Ah! savoure-la, enfant, savoure-la, la première brise parfumée qui s'élève de ton esprit; écoute le premier battement de ton coeur tressaillant, car bientôt il ne battra plus que pour la haine" (pág. 88).

- Sobre su modelo de belleza femenina:

"J'aime beaucoup ces grands yeux des femmes de trente ans, ces yeux longs, fermés, à grand sourcil noir, à la peau fauve fortement ombrée sous la paupière inférieure, regards langoureux, andalous, maternels et lascifs, ardents comme des flambeaux, doux comme du velours; ils s'ouvrent tout à coup, lancent un éclair et se referment dans leur langueur" (pág. 71).

Paso a paso, Flaubert nos manifiesta su concepción del amor:

"C'est ainsi que toutes les variétés de plaisir et de vanité se fondaient dans cet ensemble complet qu'on appelle l'amour de même qu'on appelle lumière tout ce qui brille à nos yeux, depuis les filets blancs qui passent à travers les murs des prisons jusqu'à la nappe d'or éthérée que le soleil des tropiques étend sur nos têtes" (pág. 160).

"L'amour est pour tous le même voyage, fait sur la même route, au galop, en carrosse, à pied ou en boitant; c'est toujours le même sentier, à travers les mêmes vallons délicieux, au bord des mêmes précipices (...) Eternel pèlerinage (...)" (págs. 250-251).

Flaubert describe varias veces en la novela la evolución que los amantes siguen en el amor, desde el entusiasmo al aburrimiento. Se respira un aire pesimista, pues todo parece estar así ya determinado:

"Une intrigue d'amour est comme une navigation fluviale, on s'embarque par un beau temps, la voile déployée, le courant vous pousse rapidement, vous ramez ferme, suant sur l'aviron et dépassant vite vos rivaux; puis tout à coup le calme arrive, la voile tombe, les cloches vous poussent aux mains, l'ennui arrive à son tour, avec le dégoût et la

fatigue; sans l'entêtement, le parti pris, la vanité, on en resterait là ou bien on descendrait sur le bord pour se rafraîchir dans un cabaret et faire un somme!" (págs. 117-118).

"Le coeur est comme la main, d'abord tendre, rose, délicat, puis moins faible, mais faible encore, agile, souple et propre à tout, au jeu et à l'étude; mais vite la peau se couvre de poils et les ongles durcissent; ils se courbent tous deux selon leur travail ou leur passion, ils ont leur pli et accomplissent leur tâche, la main pétrit le pain ou brandit l'épée, dans le coeur l'envie se distille et l'ambition fermente; puis ils se resserrent; ils se cassent, ils se ferment, l'une se dessèche et l'autre s'éteint" (pág. 142).

Poco a poco uno va cediendo a sus ideales y se deja llevar por la corriente general:

"On crie d'abord, on crie bien haut, puis on s'y fait peu à peu, on s'y fait, on y prend plaisir, on s'enfonce, on s'emboucle, on s'encrasse, et voilà un de plus à nager dans le vinaigre et à vivre en bocal" (pág. 252).

La situación de la mujer en la sociedad de la época es determinante de su papel en el amor. La protagonista de las novelas es siempre una mujer casada porque:

"Elle [la jeune fille] ne prend rang dans le monde qu'avec la dot qu'on lui donne et le mari à qui on l'a donnée; pour que quelqu'un songe à s'en emparer, il faut au préalable qu'elle appartienne à un autre et qu'elle porte son nom, ainsi que l'argent, qui a besoin d'être marqué d'une effigie quelconque

avant qu'on le livre à la circulation publique" (pág. 300).

El mundo de la mujer se reduce al amor y cuando éste no es posible, su existencia carece de sentido:

"Vous [les hommes], quand un malheur fonce sur vos têtes, quand une croyance s'en va, quand un amour vous quitte, vous avez la science, l'ambition, le jeu, l'argent, la gloire, les orgies, le café, la chasse, les chevaux, le billard, que sais-je, moi? (...) avez-vous aussi des nuits de désespoir, de longues nuits passées à gémir sur une couche brûlante, altérés de cet amour divin que vous nous refusez toujours, car vous ne l'avez jamais? Pour vous il n'y a pas d'âme, vous êtes des athées; le corps, le corps est tout, et quand vos sales désirs sont assouvis, malheur à nous! nous ne servons plus que de piédestaux à votre exécration vanité, ou d'ornement à vos maisons" (págs. 166-167).

La diferente situación de hombre y mujer ante el amor hace que el entendimiento completo entre ambos sea una utopía:

"Les femmes n'aiment pas la mort (...) l'être qui donne la vie se courrouce de ce que la vie n'est pas éternelle. Ne leur dites pas que vous aimez les orbites creuses des crânes jaunis et les parois verdâtres des tombeaux; ne leur dites pas qu'il y a en vous une aspiration énorme de retourner à l'inconnu, à l'infini" (págs. 182-183).

"L'unisson est rare dans la vie, et l'on pourrait compter le nombre des minutes où les deux coeurs qui s'aiment le mieux ont chanté d'accord" (pág. 243).

En Flaubert se respira un amargo pesimismo sobre la posibilidad de alcanzar la verdadera comunicación amorosa:

"La vie se passe ainsi en sympathies trompeuses, en effusions incomprises; ceux qui s'endorment dans la même couche y font des rêves différents, on rentre ses idées, on refoule son bonheur, on cache ses larmes; le père ne connaît pas son fils ni l'époux son épouse, l'amant ne dit pas tout son amour à sa maîtresse, l'ami n'entend pas l'ami" (pág. 313).

Sólo hay una tabla de salvación que Flaubert encarna en Jules: llegar a sublimar todo sentimiento amoroso mediante la total consagración a la Belleza, es decir viviendo para el Arte.

MADAME BOVARY

Flaubert escribe *Madame Bovary* para buscarse a sí mismo. Cerca de la treintena, llega a la conclusión de que la búsqueda del amor y de la felicidad conducen a la decepción y al fracaso. Por otro lado, *Madame Bovary* lleva a cabo la ruptura con el romanticismo en el que creyó y que también le condujo al fracaso. Quiere distinguir el sueño de la realidad.

Descubrir la concepción del amor de Flaubert a través de *Madame Bovary* no resulta tarea fácil por dos motivos. En primer lugar porque no abundan las digresiones o incisos en los que su postura aparezca definida en los distintos momentos de la narración; en segundo lugar, porque Flaubert mantiene una actitud ambigua ante su personaje Emma; simpatiza con ella y, a la vez, la rechaza.

Es la mujer caprichosa y apasionada. En el retrato que de ella hacen los distintos personajes, destacan sus rasgos sensuales; de ahí el tipo de amor que despierta.

A través de la búsqueda del amor de Emma aparece la mirada de Flaubert. Emma vive para esta búsqueda; el amor es la compensación al sufrimiento y al desencanto de la vida que lleva:

"Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres" (pág. 68).

En su modelo de hombre aparecen los rasgos que nunca encontró en Charles:

"Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères?" (pág. 75).

El amor necesita un cultivo, un ambiente apropiado:

"Ne fallait-il pas à l'amour comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse" (pág. 92).

El amor aparece impetuosamente en la vida, "avec de grands éclats et des fulgurations" (pág. 134); y una nueva relación nace con el mundo al amar:

"Alors des horizons s'entrouvrent (...) Vous sentez le besoin de faire de cette personne la confidente de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout! On ne s'explique pas, on se devine" (p. 177).

Es el comienzo de la verdadera vida. De ahí el canto a las pasiones, fuente de toda creación:

"Ne sont-elles pas la seule belle chose qu'il y ait sur la terre, la source de l'héroïsme, de l'enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin?" (pág. 178).

Así parece suceder cuando al fin Emma tiene un amante:

"Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire" (pág. 196).

Sutilmente, Flaubert explica a través de la evolución de Emma cómo desaparece el amor: al caer en la rutina, cuando no se sabe buscar otro significado en las expresiones cotidianas:

"Comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voulait attendrir les étoiles" (pág. 224).

Sólo hay un amor que no muere; Emma lo intuye en algunos momentos:

"Il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur (...) Il existait donc à la place du bonheur des félicités plus grandes, un autre amour au-dessus de tous les amours, sans intermittence ni fin et qui s'accroîtrait éternellement!" (pág. 247).

A Léon le propone "une amitié fraternelle" (pág. 272).

Y, al final de su vida, reconoce al amor:

"collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné" (pág. 357).

¿No será acaso la presentación de las distintas actitudes de los personajes ante el amor el modo que tiene Flaubert de mostrar lo que él piensa sobre este tema?

Un Rodolphe que desde el principio busca el placer personal en el amor; un Léon que da prioridad a la comunicación de alma a alma sobre la relación corporal y que, luego, todo lo reduce a la satisfacción de tener "une vraie maîtresse"... Se oponen en la obra y, muy probablemente en la concepción del mismo Flaubert, a las posturas de Charles y de Justin. La actitud simple pero llena de nobleza de Charles que ama sin pedir nada a cambio, que busca la felicidad de su mujer aún corriendo el riesgo de ser engañado (la anima a pasear a caballo con Rodolphe, a asistir a clases de música a Rouen en donde verá a Léon...) y que, incluso ante la evidencia de su infidelidad, sabe perdonarla y admirarla, y hasta es moldeable a sus gustos después de muerta.

La presencia de Justin, el adolescente enamorado en secreto, se intuye con frecuencia sorprendente en el trasfondo de la

acción. Siempre merodea la casa de Emma: "Tu importunes toujours monsieur et madame!" (pág. 163); algunos ejemplos:

- A la llegada de los Bovary a Yonville.
- Durante la primera entrada de Rodolphe a casa de Emma.
- En la convalecencia de Emma tras su crisis nerviosa.
- Durante el envenenamiento y muerte de Emma.

Parece que Flaubert con su presencia silenciosa intenta recordar que entre tanto interés solapado en el amor todavía es posible la pureza. Bastaría con que Emma buscara de verdad el amor para que pudiera leerlo en los ojos de ese muchacho que permanece tantas veces atónito ante ella (pág. 304) y que incluso le pide, en un momento dado, ser su "valet de chambre" (p. 305).

Bella escena la del adiós sincero de Justin a Emma en el cementerio en contraste con la frialdad y rudeza de los otros, que le acusarán incluso de ir al cementerio para robar las patatas que el enterrador cultiva.

Es evidente la oposición que Flaubert establece entre el mundo de los intereses y el mundo de los ideales. En el primero, todo intento en el amor aboca al fracaso, el segundo queda abierto como camino aún algo incierto, pero en el fondo esperanzador, hacia la felicidad. Ambos mundos son claramente incompatibles.

RAPHAEL

Lamartine, como supo ver Menéndez Pelayo, es "platónico fervoroso", es decir, "un enamorado de la belleza espiritual y suprasensible".

A sus 57 años, recrea en *Raphaël* el *amor-virtud* más puro que se puede concebir dentro de la tradición romántica. Es el amor que nos lleva más allá de nosotros mismos haciéndonos vivir en el otro; llega hasta la idolatría del ser amado y desde ella nos abre a una nueva posición ante la Transcendencia.

Raphaël es el prototipo del joven romántico que en su melancolía vital ya dice no creer en el amor, pero que siente la "passion du beau"; Julie, otra criolla como Virginie e Indiana, vive entre la "souffrance" y la "passion".

El mismo Lamartine experimentó en su vida, como sus personajes, la *fuerza transformadora* del amor. Su relación con Julie Françoise Bouchaud influyó decisivamente en su vida: le dio confianza en sí mismo, le centró en el amor y le hizo comprender la religión de modo nuevo.

La forma autobiográfica de la novela, el misterio que envuelve a la figura del narrador - amigo de Raphaël que nos cuenta la

historia de un Raphaël cuyo verdadero nombre ignoramos... todo ello contribuye a que creamos en una confesión del mismo Lamartine.

El tipo de amor que nace entre Julie y Raphaël carece de equívocos desde las primeras páginas de la novela. Se consideran "frère et soeur" (págs. 90, 103), "amis" (pág. 93). Y Julie procura desde los primeros momentos de intimidad diferenciar el *amor-puro* de la pasión sensual; el goce de los sentidos, centrado en la posesión carnal, mata el verdadero amor (pág. 149).

Ambos amantes se confiesan pronto su *amor*, y la *sinceridad* total que entre ellos se establece les abre a una nueva vida. El amor es para Lamartine purificador y fuente de la *felicidad* porque hace participar de la *belleza*.

Pero, ¿en qué consiste el amor?

El amor no es (pág. 98):

- 1) "La beauté de la créature surnaturelle que j'adorais"
- 2) "Ni l'orgueil d'être aimé d'elle, car je l'ignorais"
- 3) "Ni l'espoir de la possession de ses charmes"
- 4) "Ni la vanité satisfaite d'une conquête de femme à étaler"
- 5) "Ni l'espoir d'enchaîner cette destinée à la sienne".

El amor no está centrado en el placer que uno mismo recibe al saberse poseedor de los encantos del otro ser. Es, ante todo, generosidad para con el ser amado, de modo que, aún sabiendo que ese ser ignora nuestros sentimientos hacia él e incluso nuestra misma existencia, nos basta con conocer la suya para sentir iluminado y potenciado nuestro ser. En palabras de Lamartine pronunciadas por Raphaël:

"C'était ce sentiment désintéressé, pur, calme, immatériel; le repos d'avoir trouvé enfin l'objet toujours cherché (...) de près, de loin, absente, présente, je le contenais en moi-même (...) L'amour complet est patient parce qu'il est absolu et qu'il se sent éternel" (pág. 99).

"(...) Peu m'importait presque qu'elle m'aimât ou qu'elle passât devant mes yeux sans m'apercevoir. Sa splendeur m'avait touché; je restais enveloppé de ses rayons (...) Je sentais qu'il n'y aurait plus ni nuit ni froideur dans mon coeur" (pág. 100).

Es un amor eterno que alza a los amantes más allá del tiempo y del espacio y que aspira, en la línea de Rousseau, a la *muerte* para conservar perenne su pureza.

INDIANA

Desde el punto de vista autobiográfico, Indiana encarna sin duda muchas de las aspiraciones de Aurore Dupin: esa búsqueda del amor verdadero que marcó sus agitadas relaciones con los hombres; esos anhelos de lo ideal, insaciables siempre; esa doble faceta de su personalidad que le hacía inclinarse por la seriedad en ocasiones y dejarse llevar por su lado infantil y despreocupado otras veces; incluso ese interés por rehabilitar la figura de la madre a través de sus personajes (Mme. de Ramière, madre de Raymond, pág. 78); su gusto por lo irracional y lo fantástico; el frescor y la espontaneidad de su imaginación, la fuerza de sus sentimientos y el tumulto de sus aspiraciones; su juventud, en último término (como ella, sus personajes le piden mucho a la vida, cada uno según su temperamento; incapaces de moderación, serenidad y paciencia, conocen alegrías exaltadas y tremendas angustias):

"En faisant vivre ses héros, devant elle et devant nous, elle raconte sa propre vie, ses souvenirs, ses joies, ses regrets, sans trop savoir où elle va ni ce qu'elle veut, emportée par son récit, étonnée peut-être de tout ce qui lui vient des profondeurs de son inconscient"³¹.

La concepción del amor de George Sand se manifiesta en las intrusiones del autor en la novela.

Establece un contraste sutil entre el amor visto por el hombre-tipo de la época (Raymon, Delmare), las aspiraciones de la mujer (Indiana) y el mundo de lo ideal (Ralph e Indiana en Bernica).

Raymon:

"exprimait la passion avec art, et il la ressentait avec chaleur. Seulement, ce n'était pas la passion qui le rendait éloquent, c'était l'éloquence qui le rendait passionné. Il se sentait du goût pour une femme, et devenait éloquent pour la séduire et amoureux d'elle en la séduisant" (pág. 83).

"Chercher les voluptés de l'amour dans les émotions excitantes d'une telle position était un plaisir digne de Raymon" (pág. 220).

Indiana proclama la *fuerza moral* de la mujer frente a la fuerza física del hombre. Reivindica la *libertad* de la mujer para elegir lo que considera valioso más allá de las trabas que la sociedad le imponga:

"Les femmes ont rarement le courage physique qui consiste à lutter d'inertie contre la douleur ou le danger; mais elles ont souvent le courage moral qui s'exalte avec le péril ou la souffrance. (...)

Les hommes et les amants surtout, ont la fatuité innocente de vouloir protéger la faiblesse plutôt que d'admirer le courage chez les femmes" (p. 162).

"Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur. La loi de ce pays vous a fait mon maître. Vous pouvez lier mon corps, garrotter mes mains, gouverner mes actions. Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme; mais sur ma volonté, monsieur, vous ne pouvez rien. Dieu seul peut la courber et la réduire" (Frente a Delmare, pág. 232).

Pero, a la vez, la mujer encierra en sí una gran debilidad: la *vanidad* la ciega; su amor propio la hace crédula y, por tanto, fácilmente influenciable. Por eso, la franqueza no puede existir en el amor:

"La femme est imbécile par nature; il semble que pour contrebalancer l'éminente supériorité que ses délicates perceptions lui donnent sur nous, le ciel ait mis à dessein dans son coeur une vanité aveugle, une idiote crédulité. Il ne s'agit peut-être, pour s'emparer de cet être si subtil, si souple et si pénétrant, que de savoir manier le louange et chatouiller l'amour-propre. Parfois les hommes les plus incapables d'un ascendant quelconque sur les autres hommes en exercent un sans bornes sur l'esprit des femmes. La flatterie est le joug qui courbe si bas ces têtes ardentes et légères. Malheur à l'homme qui veut porter la franchise dans l'amour!" (pág. 251).

En el amor reside la fuerza de la mujer, su mayor motivación:

"L'amour, c'est la vertu de la femme; c'est pour lui qu'elle se fait une gloire de ses fautes, c'est de lui qu'elle reçoit l'héroïsme de braver ses remords" (pág. 279).

El verdadero amor va más allá de la opinión social generalizada:

"On la dit [l'opinion] nécessaire au bonheur; ceux qui le croient doivent la respecter. Pour moi, je plains sincèrement tout bonheur qui s'élève ou s'abaisse à son souffle capricieux" (pág. 343).

En efecto, George Sand siempre se opuso a la sumisión económica de la mujer al hombre; odiaba toda forma de prostitu-

ción, incluyendo la prostitución conyugal. Ella pagó a los hombres. Pagó el viaje a Italia de Musset y mantuvo a Chopin durante muchos años en los que él sólo se dedicaba a componer.

Jean Chalon, su más reciente biógrafo, habla de ella como:

"Una Madame Bovary con éxito, pues en vez de suicidarse con arsénico, escapó de un matrimonio que la aburría escribiendo novelas de éxito en el mundo de los hombres"³².

DOMINIQUE

Dominique es el fruto de la idealización del amor de adolescencia de Fromentin. Jenny Chessé muere el 4 de julio de 1844 y el 18 de julio Fromentin escribe en su diario:

"Amie, ma divine et sainte amie, je veux et vais écrire notre histoire commune, depuis le premier jour jusqu'au dernier. Et chaque fois qu'un souvenir effacé luira subitement dans ma mémoire, chaque fois qu'un mot plus tendre ou plus ému jaillira de mon coeur, ce seront autant de marques pour moi que tu m'entends et que tu m'assistes"³³.

Fromentin hace todo lo posible por idealizar su amor de juventud. A partir de su experiencia eleva el amor de Dominique y Madeleine al rango de los mayores amores imposibles; simplifica lo real, liberándolo de todas las complicaciones que habrían podido oscurecer lo esencial; así, Mme. de Nièvres no tiene hijos, Dominique es huérfano y Augustin hijo ilegítimo. Al simplificar a los personajes, Fromentin los ennoblece: Dominique es un joven con fortuna, por tanto sin los problemas pecuniarios que el autor tuvo. Madeleine se casa con un conde y frecuenta el mundo social. La edad de Dominique y Madeleine cambia: Dominique tiene 16 años en lugar de 14; la diferencia de edad entre ambos se reduce a dos y no a cuatro como en la realidad.

Barbara Wright³⁴ apunta que podría verse en estos "sans-famille" un eco de la actitud ambigua de Fromentin hacia su propio medio familiar, entre una necesidad de afecto y de vida "routinière", por una parte; y por otra, una reacción contra la existencia estrecha de su casa, limitada por un padre poco simpático, a pesar de su brillante carrera de médico, de un hermano taciturno y por una madre demasiado piadosa.

En todo caso *Dominique* no es una autobiografía, como se han obstinado en ver muchos críticos; ni siquiera la autobiografía de un recuerdo; es el análisis de las tonalidades que ha adquirido el recuerdo, considerado en su estado actual tras veinte años. Y es la calidad del recuerdo la que exige la transfiguración de Jenny en Madeleine y de Fromentin en Dominique. Desde la muerte de Jenny, Dominique se aleja de lo que ha podido ser la realidad objetiva para acercarse a la verdad de su propio sentimiento y de lo que actualmente despierta en el secreto de su "rêverie" el recuerdo, roto para siempre, de su afecto lejano.

En términos freudianos, podríamos decir que *Dominique* es una novela de "l'après-coup", en donde el narrador, amigo y confidente del héroe, desempeña sin saberlo el papel de analista.

En *Dominique* se cumple al pie de la letra esta observación del *Temps retrouvé* de Marcel Proust: "ce sont nos passions qui esquisent nos livres, le repos d'intervalle qui les écrit". Lo

importante no es el acontecimiento mismo, sino la huella que deja.

A lo largo del relato aparecen breves reflexiones puestas en boca de los personajes que vienen a ser como pinceladas que Fromentin va dando para guiar al desconcertado lector hacia su concepción del amor y, por tanto, de la vida misma. Destacamos algunas:

- Sobre la *felicidad*:

"... si le bonheur consiste dans l'égalité des désirs et des forces" (pág. 34).

"Trouver ce qui convient à sa nature et ne copier le bonheur de personne" (pág. 261).

Y, sobre todo, aparece la proyección hacia los otros:

"... un homme n'est pas libre (...) il est coupable de se refuser à faire le bonheur de quelqu'un quand il le peut" (pág. 70).

- Sobre las aspiraciones en la vida, de las que depende nuestra felicidad:

"Vous regardez toujours ou trop haut ou trop bas. Trop haut, mon cher, c'est l'impossible; trop bas, ce sont les feuilles mortes. La vie n'est pas là,

regardez directement devant vous à hauteur d'homme, et vous la verrez" (pág. 90).

- Sobre la *sensibilidad*, arma de doble filo para nuestra felicidad:

"La sensibilité est un don admirable (...) à une condition (...) que vous ne la retourniez pas contre vous-même" (pág. 139).

- Sobre la *amistad* y su evolución:

"L'absence unit et désunit, elle rapproche aussi bien qu'elle divise, elle fait se souvenir, elle fait oublier. (...) Le temps les fortifie, la distance peut les prolonger indéfiniment sans les rompre. (...) On se retrouve, et pendant ce temps l'amitié a fait en nous de tels progrès que toutes les barrières sont tombées, toutes les précautions ont disparu" (págs. 49-50).

En varios momentos se respira en la novela un aire de romanticismo (pág. 234) que se relaciona íntimamente con el extraño desenlace de la obra. En este final se resume, sin duda, lo esencial de la concepción del amor de Fromentin; el mismo amor que él vivió con Jenny, todavía más idealizado.

El estudio llevado a cabo nos permite reducir nuestros cuatro grupos a tres de acuerdo con las principales constantes descubiertas en las novelas. Este es el resultado:

Grupo 1:

Amor-virtud eterno más allá de la *muerte*:

- *La Nouvelle Héloïse*
- *Paul et Virginie*
- *Corinne*
- *Les aventures du Dernier Abencerage*
- *Raphaël*
- [*Adolphe*]

Grupo 2:

Conflicto entre *amor-pasión* / *amor-virtud*.

Solución: *Muerte* -> Triunfa el *amor virtud*.

- [*Eugénie Grandet*]
- *Armance*
- *Le rouge et le noir*
- *Le lys dans la vallée*
- *La confession d'un enfant du siècle*
- *Dominique*
- [*Indiana*].

Grupo 3:

Ligeros atisbos de *amor-virtud*.

Amor-pasión frustrado -> *muerte*.

- *L'éducation sentimentale*
- *Madame Bovary*.

Algunas aclaraciones a este esquema.

- Por *amor-virtud* entendemos aquella relación amorosa que evoluciona en la línea del *amor-ideal*.
- La expresión *amor-pasión* hace referencia, aunque no siempre en toda su radicalidad, a la línea del *materialismo amoroso*.
- El término *muerte*, además de su primera acepción desde el plano biológico (en *La Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Corinne*, *Raphaël*, *Adolphe*, *Armance*, *Le Rouge et le Noir*, *Le lys dans la vallée*, *Madame Bovary*), connota la idea de *separación definitiva* de los amantes (*Les aventures du Dernier Abencerage*, *Eugénie Grandet*, *La confession d'un enfant du siècle*, *L'éducation sentimentale*), e incluso de *alejamiento del mundo*, de retiro fuera del espacio y del tiempo (*Dominique*, *Indiana*, respectivamente).

- Indicamos entre corchetes algunas novelas que, aunque incluidas en un grupo, anuncian ya otro. Así sucede con *Adolphe*, en donde el materialismo amoroso se impone sobre el amor-virtud y hasta sobre el amor-pasión.

Eugénie Grandet, incluida en el segundo grupo, recuerda sin embargo a las novelas del primer grupo por la idealidad que aún conserva en su concepción del amor.

Por último, *Indiana* es prototipo del segundo grupo en cuanto al desarrollo del conflicto entre amor-pasión y amor-virtud, pero la solución al mismo difiere de la aportada por las demás novelas. Sólo en ella es posible comenzar una vida nueva concreta desde el amor-ideal.

N O T A S

1. SRABIAN DE FABRY, Anne. *Etudes autour de La Nouvelle Héloïse*. Québec, Canadá, Ed. Naaman, 1977, pág. 29.
2. ROUSSEAU, J.J. *Confessions*, IX. *Oeuvres complètes*. Pléiade, t. I, pág. 430.
3. ROUSSEAU, J.J. *L'Emile*. O.C. Pléiade, IV, pág. 502.
4. SRABIAN DE FABRY, Anne, *op. cit.*, pág. 81.
5. *Correspondance générale*, t. XIX, pág. 243 (Armand Colin 1924-1934), cit. por EIGELDINGER, *op. cit.*, pág. 158.
6. *Correspondance complète*. Lettre sept. 1764 à M. de la Chapelle, t. XXI, pág. 179, cit. por EIGELDINGER, *op. cit.*, pág. 160.
7. ANSART-DURLLEN, Michèle, *Dénaturation et violence dans la pensée de J.J. Rousseau*. París, Klincksieck, 1975, pág. 191.
8. PLATON, *El banquete*. Trad. por M. Meunier. París, Payot, 1926.
9. *Ibidem*, pág. 66.
10. *Ibidem*, pág. 145.
11. GOUTIER, Henri, *Les méditations métaphysiques de J.J. Rousseau*, pág. 155, cit. por EIGELDINGER, *op. cit.*, pág. 171.
12. DE MAN, Paul, "Mme. de Staël et Jean-Jacques Rousseau", in *Preuves* (revue). Dic. 1966, n° 190, pág. 35.
13. POULET, Georges. "La pensée critique de Mme. de Staël", in *Preuves*. Dic. 1966, n° 190, pág. 29.
14. STAROBINSKI, Jean. "Suicide et mélancolie chez Mme. de Staël", in *Epreuves*, Dic. 1966, n° 190, pág. 41.
15. *Ibidem*, pág. 44.
16. *Ibidem*, pág. 45.
17. *Ibidem*, pág. 46.
18. VERHOEFF, Hans, *Adolphe et Constant. Une étude psychocritique*. París, Klincksieck, 1976, pág. 120.

19. FAIRLIE, Alison. "L'individu et l'ordre social dans *Adolphe*", in *europa*, mars 1968, n° 467 sur B. Constant, pág. 37.
20. POULET, G. B. *Constant par lui-même*. París, Le Seuil, col. "Ecrivains de toujours", 1968.
21. VERHOEFF, Hans, *Op. cit.*
22. MAURON, Ch. *Phèdre*. París, Corti, 1968, págs. 176-177.
23. GERLACH-NIELSEN, Merete. *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. Kobenhavn, 1965, pág. 8.
24. *Ibidem*, pág. 10.
25. Stendhal descubrió el término de la cristalización psicológicamente, como es sabido, observando un fenómeno natural: visitando las minas de sal de Salzburgo se sorprendió al constatar cómo salía una rama que había sido allí arrojada unos meses antes, brillante de cristales y metamorfoseada.
26. GERLACH-NIELSEN, M. *op. cit.*, pág. 11.
27. BOREL, Jacques, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*. París, José Corti, 1961, pág. 200.
28. CURTIUS, Ernest Robert. *Balzac*. París, Eds. Bernard Grasset, 1933, pág. 115.
29. CURTIUS, E. Robert. "Balzac et l'Amour", in *Revue de Paris*, 40° année, París, 15 oct. 1933, pág. 816.
30. En las ediciones de 1834 y de 1839 formaban parte del cuerpo de la obra sin estar separadas de ella por ningún título especial; en 1843, Balzac las suprimió.
31. DORMOY-SAVAGE, Nadine. *Identité et mimétisme dans quelques romans de George Sand*. Colloque de Cerisy. *George Sand*. París, Eds. Sedes, 1983, pág. XLIV.
32. Falta el texto de la nota.
33. FROMENTIN, Eugène, *Dominique*. París, Eds. Gallimard, col. "Folio", 1966. *Notes*, págs. 324-325.
34. WRIGHT, Barbara, *Dominique*. "Introduction" y notas. París, Librairie Marcel Didier, 1966, tomo I.

V. CONCLUSIONES GENERALES.

V. CONCLUSIONES GENERALES.

Hemos preferido desarrollar al final de cada grupo de novelas los apartados de conclusiones para así aclarar y puntualizar análisis demasiado densos, facilitando -creemos- con ello la labor lectora. Ahora sintetizamos todos estos apartados en estas conclusiones generales.

Estas quince novelas, salpicadas a lo largo de un siglo y con peculiaridades a veces tan diferentes, se organizan todas en torno a una misma piedra angular: la intensa *búsqueda de la felicidad a través del amor*.

Cada uno de los tres grupos de obras que han retenido nuestra atención elige una interpretación distinta del amor y en función de ella los personajes y en conjunto toda la estructura narrativa sigue una evolución particular.

1.- La felicidad estable sólo es posible en un determinado tipo de amor: el *amor-virtud* que conduce en varios casos al *amor-sagrado* (*Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Corinne*, *Raphaël* en parte). Esta trayectoria lineal ascendente es propia de las novelas del **primer grupo** (excepto *Adolphe*, que puede considerarse como novela-puente entre el grupo 1 y el grupo 2). En ellas

observamos un claro predominio de la *ensoñación* con la total o general ausencia de alusiones histórico-sociales. Esto conduce al lector hacia un especial "dépaysement" que le permite entrar de lleno en el mundo de la comunicación interpersonal y descubrir los múltiples "réseaux" psicológicos que mueven la acción. La "forme" de la novela está en íntima relación con la "signification" psicológica que manifiesta.

Los personajes de éstas *viven* intensamente el amor. Todo su mundo mental, afectivo y volitivo se unifica por el amor y por ello se movilizan, con una creatividad inusitada a veces, para mantener ese amor sobre todo obstáculo inminente. De ahí la gran fuerza dramática de estos personajes; Julie (en *La Nouvelle Héloïse* y en *Raphaël*), Virginie, Corinne, Blanca y en gran parte la misma Ellénore son encarnaciones genuinas de la virtud, sin menoscabo de haber experimentado algunas de ellas en ciertos momentos la fuerza abrumadora de la pasión. Viven por y para el amor-ideal que conciben como eterno; por eso, todas anhelan la *muerte*, porque han descubierto en ella el medio para entrar al fin en el ámbito de lo Imperecedero.

La acción exterior avanza impelida por la dinámica interna de idealización que promueve el amor.

En el *amor-pasión* (propio de las novelas del tercer grupo) se intuye la felicidad, pero pronto aparecen e incluso triunfan los condicionamientos que corrompen el amor de egoísmos; este es el caso de la relación Emma-Rodolphe o Emma-Léon en *Madame Bovary* o de Henry-Emilie en *L'éducation sentimentale*. Cada relación amorosa es como un ensayo, como un ejercicio aislado, desconectado de toda continuidad y transcendencia futura (sobre todo así lo viven los actantes masculinos). O aciertan los amantes a descubrir el amor-virtud o la pasión acaba degradándose hasta sumergirles en la frustración, al menos al más sensible de ellos.

La dinámica narrativa sigue una línea descendente; la acción puede verse acelerada durante una etapa, justo cuando el amor hace crisis, pero pronto tiende a hundirse en la monotonía. Ante los mismos comportamientos de los actantes, fijados ya en su evolución psicológica, se pierde el interés narrativo. Prueba de ello es esa prisa que surge de pronto en el narrador para recoger todos los cabos tendidos en la narración y terminar cuanto antes la obra; el final de *L'éducation sentimentale* y de *Madame Bovary* son dos buenos ejemplos.

También la *muerte* acompaña al amor en este grupo de novelas, pero su cariz es diametralmente distinto del primer grupo. Morir es aquí la revancha contra un mundo injusto; es la consecuencia del cansancio, del hastío o mejor del sinsentido existencial al que se ha llegado. Emma ya no encuentra ninguna ilusión a la que

agarrarse, ni puede hacer frente al error de irrealidad en el que ha vivido. La muerte de Emilie (*L'éducation sentimentale*) todavía más trágica; no se quita la vida física pero se deja llevar como un ser inerte por los acontecimientos; la desaparición de su amor, el abandono de Henry, la vuelta al marido y la rutina diaria como si nada hubiera sucedido son su muerte; ni siquiera nos llega un lamento. Flaubert guarda silencio sobre su reacción interna y prefiere envolvernos en la abrumadora vida social que Henry emprende. Tras la tragedia nada cambia en lo cotidiano; la sociedad sigue su curso...

El **grupo segundo** actúa como puente entre los dos anteriores. Sus novelas conjugan la ensoñación amorosa con las pinceladas realistas sobre la época, por eso nos encontramos con tantos "romans d'initiation". Un actante (masculino casi siempre) realiza a través del amor su propia educación; la estructura formal de la novela es un fiel reflejo de las etapas que sigue en su evolución hacia la madurez, tal como Ortega y Gasset manifestaba (*op. cit.*).

Son *novelas conflictivas* en las que la atención del yo-lector vive pendiente del inestable equilibrio entre *amor-pasión* y *amor-virtud*.

Los actantes son conscientes de su *responsabilidad* en la evolución del amor; aspiran fuertemente a lo ideal, están

dispuestos a vivir para alcanzarlo, pero no consiguen esa posición personal que les permite entrar en una nueva situación. Sufren y gozan alternativamente y, antes de renunciar a su ideal inalcanzable, eligen la *muerte* o ese silencio total que les aleja del mundo aun estando en él. Eugénie, Armance-Octave, Mme. de Rênal-Julien, Henriette (*Lys*), Octave (*La confession...*) son claros ejemplos.

Dominique e Indiana van más allá; en ellos triunfa el *amor-virtud*, aunque en Dominique siempre queda un secreto sentimiento no desvelado en medio de esa dedicación generosa al bien de los demás. *Indiana* se inserta de pleno en la línea que seguían las novelas del grupo primero; es una *Nouvelle Héloïse* que conoció bien el motor del mundo que la rodeaba antes de elegir también el retiro, la "muerte" a una sociedad siempre sorda a lo ideal.

Por un lado está el ser subjetivo con sus sentimientos, emociones, etc...; por otro el mundo objetivo:

"Ce rapport délicat entre l'objet et le sujet constitue l'essence même du roman"¹.

Por eso, podemos incluir a estas tres novelas (*Raphaël*, *Indiana* y *Dominique*) en los tres grupos claramente definidos que hemos indicado; en *Raphaël* y en *Indiana* pervive la concepción del

amor-ideal del primer grupo, mientras que *Dominique* se inserta en el segundo grupo.

2.- El *contorno material* ejerce una influencia considerable sobre el ánimo de los personajes en estas quince obras. En muchas de ellas (*La Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Raphaël*, *Eugénie Grandet*, *Armance*, *Le Rouge et le Noir*, *Le lys dans la vallée*, *La confession d'un enfant du siècle*, *Dominique*, *Indiana*, *L'éducation sentimentale* y, de algún modo, *Adolphe*) es clara la oposición simbólica *Ciudad / Campo*; la ciudad como lugar de la hipocresía, del amor deteriorado, y el campo como ámbito de lo puro, en donde al retomar las tendencias naturales afloran los sentimientos más sinceros. *Madame Bovary* pretende subvertir esta oposición ciudad/campo; así, Emma vive soñando con ese París en donde al fin quedaría desterrado su sórdido aburrimiento; el campo, la provincia carecen de interés para un alma ansiosa de grandes pasiones... La naturaleza tiene poca importancia en la narración; tan sólo sirve de fondo a los paseos románticos de Emma y el primer León o es testigo mudo de la pasión naciente entre Emma y Rodolphe.

Corinne y *Les aventures du Dernier Abencerage* recurren a una oposición de países: Italia frente a Inglaterra, Granada (España) frente a Africa, en donde Italia y Granada tienen la misma función literaria, utópica, que el campo.

Cuanto mayor es la capacidad para idealizar el amor, mayor es también la facilidad para ensoñar lugares tranquilos en los que este amor crezca. Cuanto más prosaica es la concepción del amor, más difícil es evadirse hasta llegar imaginativamente a lugares especiales (caso de Jules frente a Henry en *L'éducation sentimentale*, de Adolphe). Para ver el paisaje es necesario vivir dentro de uno mismo:

"En realidad, sólo vemos en su inmensa plenitud la naturaleza que nos rodea, cuando somos capaces de percibirla, mirándola, allá en lo hondo del yo, como reflejada en el agua tranquila y profunda de un pozo"².

En *La confession...* es tan evidente la oposición París/campo que el comportamiento de Octave aparece siempre íntimamente vinculado al lugar en el que está. Comprende que para vivir en París hay que seguir las normas de la hipocresía, zambullirse en la corriente libertina que está de moda en el amor; en cambio, el campo es el ámbito de lo natural, del verdadero amor; salir del campo es volver a la antigua forma de ser; a los recelos y crisis en el amor. Y aún queda la posibilidad de ensoñar el paraíso de la felicidad al que nunca se irá, Ginebra...

El *contorno social* tiene mayor importancia en aquellas obras en las que el contorno natural ha pasado a segundo plano; así, en las novelas del primer grupo sólo interesan los personajes que tienen una función bien definida respecto de los actantes, ya sea porque son complementarios o adversarios de éstos. Cualquier otro aspecto de la vida social no interesa en la obra. (El mismo Saint Preux en *La Nouvelle Héloïse* existe porque existe Julie y su amor por ella; por sí solo carece de toda entidad). En *Adolphe* el contorno social cobra importancia a través de la *palabra* como mentira en la relación social e interpersonal.

En el **segundo grupo**, el contorno social adquiere ya tal importancia que puede ser hasta determinante de la concepción del amor y por consiguiente de la acción. Así en *La confession...* Octave es un hijo de su siglo, con los males que le son propios; sus amigos libertinos son las voces de una época; la opinión de los habitantes de la pequeña ciudad de provincia en donde vive su amor con Brigitte le influyen también poderosamente; sólo puede ser él mismo cuando olvida el contorno social y se centra en Brigitte.

En el **tercer grupo** el espacio social en el que se desarrolla la acción es tan importante que incluso por sí mismo tendría entidad como análisis sociológico de una época concreta (en *Madame Bovary*, época de Louis-Philippe).

3.- Observamos en las quince novelas que *el contorno material queda condicionado cualitativamente por el contorno humano* en los momentos álgidos del amor.

Cada personaje crea, normalmente sin darse cuenta de ello, una peculiar relación con los objetos y con los demás personajes, de modo que su *presencia y ausencia* impregnan el ambiente de un aire especial. En algunos casos, un personaje está tan definido que todo queda como tamizado por su presencia física o espiritual (la ausencia de Julie en *Raphaël* es un buen ejemplo). Hay ausencias que dejan una huella particular en el lugar en que vivieron durante un tiempo. Queda como un halo misterioso que tan sólo captan aquellos que de un modo especial conectaron con dimensiones más profundas de su ser, y, al margen de coincidencias nuevas en el tiempo o en el espacio, van tejiéndose sutiles y perennes vínculos entre sentidos de la vida compartidos. Tras cada objeto está el alma humana de aquél que en su momento le dio vida.

4.- Cada obra es un producto de su época pero, sobre todo, un reflejo de *su creador*.

Hemos podido distinguir tres períodos aproximados en la evolución de la relación amorosa durante el siglo que nos ocupa:

- De 1760 a 1830: El amor ideal es el fundamento de la novela.
- De 1830 a 1840: Se contraponen la concepción ideal y la concepción material del amor. Suele imponerse la primera.
- De 1840 a 1860: - Mientras por un lado triunfa abiertamente el materialismo amoroso sobre los últimos vestigios del amor-ideal,
 - por otro, pervive en toda su fuerza la idealidad de la primera época.

Podría concluirse que el amor ha seguido un proceso de paulatino acercamiento a la realidad histórico-social del momento; como si el escritor al ir tomando conciencia del mundo circundante hubiera olvidado o retenido sus más íntimas ensoñaciones. El amor-ideal sería en este caso un fruto lógico del romanticismo en boga e iría retirándose en favor de un amor "más acorde con el mundo real" al avanzar el movimiento realista en todos los campos del arte y del saber.

¿Cómo explicar entonces obras como *Raphaël*, *Indiana* o *Dominique*, embebidas del más patente idealismo en un terreno abonado ya para el nacimiento del naturalismo?

¿Debemos entender que no se ha dado verdaderamente una evolución en la concepción amorosa?

¿O quizá su existencia nos conduce a una interpretación más allá de lo evidente?

La respuesta puede hallarse a nivel del yo-creador.

En Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Mme. de Staël, Constant y Chateaubriand encontramos serios intérpretes de los principios del romanticismo. Aun cuando vida y obra no siempre vayan acordes, todos tienden a la pureza primera, aquella que dimana de la misma naturaleza humana aún no deteriorada por la sociedad.

De algún modo los cinco se sintieron exiliados en este mundo; viajes, éxitos, preocupaciones políticas y literarias, inquietudes sentimentales... conforman en todos una biografía agitada y compleja. En continua búsqueda de la felicidad, cada uno persigue su ideal de amor. Rousseau cree poder hallarlo en el "ménage à trois" que quiso vivir con Sophie Houdetot y Saint-Laurent; Mme. de Staël busca incansablemente a un hombre como su padre; Constant y Chateaubriand se debaten en contradicciones sentimentales; Saint-Pierre concibe una república ideal para vivir en concordia y justicia entre la naturaleza y Dios.

Sus personajes (actantes) encarnan las más genuinas aspiraciones humanas y, enamorados de lo Ideal, tienen el temple y el talante propios del héroe. Prueba de ello es que estas obras son verdaderos compendios de amor que perdura como modelo a través de los siglos.

Benjamin Constant es el más inestable en este grupo. La indecisión que caracteriza su biografía aflora en su novela *Adolphe*, pero, curiosamente, aun desarrollándose la acción en pleno conflicto, es fácil ver tras esa insatisfacción existencial que acompaña a *Adolphe*, la silenciosa aspiración a una relación amorosa completamente distinta de la que mantiene con Ellénore y que se siente incapaz de crear.

Stendhal, Balzac y Musset son fieles representantes de una época de transición en la que los antiguos ideales entran en colisión con los nuevos valores nacientes.

Los tres manifiestan un gran respeto por la verdad de los sentimientos; nunca inventan completamente sino que quieren ayudar a comprender el mecanismo del corazón humano a través de la realidad. Las novelas de Stendhal son historias de aprendizaje del amor-muerte a partir de su propia experiencia afectiva; Balzac realiza la metamorfosis de sus mejores relaciones amorosas y Musset proyecta en la novela la búsqueda del absoluto afectivo, del amor eterno que dirigió toda su inestable vida.

Además, los tres reflejan la sociedad de una época concreta. Stendhal vive una gran decepción a la caída de Napoleón, asiste al desmoronamiento de sus ideales y rechaza abiertamente esa sociedad vana y mediocre que toma las riendas. Balzac parece vivir a gusto en su época pero en el fondo se siente defraudado por su propia clase social a la que evoca como un observador imparcial. Musset presenta un documento histórico del "mal" que aqueja a los jóvenes de su tiempo, vacíos de ideales por los que vivir y luchar.

Curiosamente, la concepción ideal todavía permanece en estas novelas como una tabla de salvación para estos tres naufragos en medio de una sociedad que por un lado les atrae y por otro les ahoga cuando quieren integrarse en ella.

¿Y Flaubert? Ese Flaubert que conservó siempre como punto de referencia en su vida aquel primer amor adolescente por Elisa Schlésinger, es el mismo Flaubert que, decepcionado en la búsqueda del amor y harto de la sociedad contemporánea, decide aislarse en la soledad de Croisset para consagrarse al arte.

Las dos novelas que estudiamos de Flaubert representan un punto de llegada en la evolución del amor: el *materialismo amoroso*. Flaubert denuncia la falacia de un romanticismo que él mismo siguió afanosamente. Los mitos de *Paul et Virginie* y de *La Nouvelle Héloïse*, los ideales imposibles que ensalzan son la

causa de la frustración en que se sumerge Emma Bovary-Flaubert y de la que sólo la creación artística puede salvar: Jules-Flaubert (en *L'éducation sentimentale*).

Algo sorprendente: en plena decadencia del romanticismo e incluso en un momento en que triunfa el escepticismo amoroso, tres escritores, de psicología muy distinta, conciben unas obras que enlazan de lleno con los más álgidos momentos del amor-ideal.

Lamartine, George Sand y Fromentin, entre los múltiples avatares a los que les conducen las variadas facetas de sus vidas, siguen añorando lo ideal aún con más fuerza.

Lamartine y Fromentin, ya entrados en la edad madura y con una gran inclinación a la introspección, no pueden sustraerse a la recreación de los amores más puros que vivieron en su adolescencia; su infancia en contacto con la naturaleza les sensibilizó de modo especial a la belleza, y algo les impele a idealizar, ahora que ya tienen experiencia del mundo, las relaciones más puras que han encontrado en su vida. Y ¿cómo no comprender la creación de *Indiana* cuando se conoce la vida de George Sand? Cuando en la vida de un ser humano entra en conflicto una sensibilidad especial para lo perfecto y un medio adverso que sofoca todo anhelo idealista, lógicamente debe encontrarse una salida. George Sand consigue en su novela mantener los grandes ejes del romanticismo a la vez que los atenúa con influencias realistas.

Sigue los pasos de Rousseau y de Bernardin de Saint-Pierre en sus descripciones de la naturaleza, el análisis de sentimientos, en la concepción de los personajes (trío Delmare-Indiana-Ralph), en la poetización de la pasión trágica (Noun); y, a la vez, hace del arte un instrumento de compromiso misional; sabe establecer la dialéctica entre Yo e Historia a través de la evolución que una mujer, Indiana, sigue al vivir el amor.

Lamartine, George Sand y Fromentin han conseguido mantener la inclinación a lo Ideal a la vez que se ocupan en su obra y en su vida de dar cauce a otras muchas facetas.

Es asombrosa la coincidencia de esta búsqueda de lo Ideal en autores y épocas tan diversos. Aun cuando muchos hayan sido incapaces de experimentar personalmente el amor-ideal, han tenido el don de provocar amores auténticos.

¿No será acaso que estamos rozando un aspecto esencial del ser humano presente siempre más allá de los avatares circunstanciales?

"Según se es, así se ama" (Ortega y Gasset, *op. cit.*). Por eso hallamos en el amor el síntoma más decisivo de lo que es una persona (personaje) y, en consecuencia, del tipo de novela ante el que estamos; pero, integrando los elementos que van apareciendo

en nuestros grupos de novelas, aparece un camino común para el verdadero amor:

1.- *La vida reflexiva.*

Conduce al equilibrio interior personal. *Encontrarse a sí mismo es imprescindible para encontrar el verdadero amor.* (Adolphe y los dos Octave, de *Armance* y *La confession...* son un buen ejemplo de esta necesidad *sine qua non*). Esto implica, por un lado, saber estar a solas con el propio silencio, silencio poblado de ecos de lo vivido, de resonancias que nacen de datos reales recogidos en el mundo; desarrollar la percepción y reconciliarse con lo que uno es. Por otro lado, supone respetar profundamente cuanto parece superior y estar dispuesto a moldearse por ello, a dejarse llevar por el entusiasmo, por un impulso cósmico incontenible, más allá de las convenciones.

Julie en *La Nouvelle Héloïse* es un ejemplo de esto. Ha descubierto su lugar específico en el tiempo y en el espacio concretos que le ha tocado vivir.

Corinne aprende (final de la novela) a estar a solas consigo misma, viendo lo que realmente es; por eso descubre una nueva dimensión de amor.

Emma, por el contrario, asiste al desmoronamiento de su propia identidad.

Encontrarse a sí mismo implica ser alguien con iniciativa creciente en lo esencial y, como consecuencia, adquirir por momentos una perspectiva más profunda de los seres que nos rodean, del ser humano en especial, de lo que conlleva ser una parte integrante del Cosmos (Julie en *La Nouvelle Héloïse*) y tener la plena convicción de que uno puede hacer una importante contribución a la vida desde el presente y en el futuro.

2.- Generosidad.

Cuando el personaje vive sumergido en sus intereses subjetivos, por respetables que sean, no acierta a sentir "el ansia emigratoria hacia el más allá de sí mismo" (Ortega y Gasset). De este modo, Emma contempla la vida, las relaciones con los demás desde sus ensoñaciones personales, sin plantearse nunca cuál puede ser el fin hacia el que apunta el otro; ignora el mundo de Charles, para ella anodino; poco piensa en el futuro de Léon y planea desde sí la fuga con Rodolphe. Por eso la búsqueda de la felicidad por el amor entendido de tres maneras (amor-platónico con Léon, amor-pasión con Rodolphe, atisbos de amor-místico) fracasa, y fracasa también la búsqueda de sí mismo en relación con el otro.

De igual manera, Octave en *La confession...* anda siempre inestable en su amor, porque está centrado en la idea obsesiva de demostrarse a sí mismo que aún puede amar y es, probablemente, esa misma obsesión la que le impide amar; le conduce a la desconfianza y a los celos; descuida así lo que requiere también el ser amado. Cuando al fin se ocupa de la felicidad del otro antes que de los propios anhelos (último capítulo de la obra, con Brigitte), crea vínculos más allá de la presencia física y del tiempo.

Hay una diferencia abismal entre los tres grandes grupos de novelas. En el **primero**, los personajes aciertan a ser más allá de sí mismos (excepto Adolphe); en el **segundo** grupo hay una lucha constante entre *ser para sí* y *ser más allá de sí mismo*, es decir, entre la búsqueda de los propios intereses y la generosidad; en el **tercero** se alterna entre el *ser para sí* y el *estar en sí*, envuelto en las propias obsesiones.

El verdadero amor se fundamenta en un respeto sin límites a la libertad del amado. Es dejar que el otro haga en libertad la vida que él considere conveniente, aunque no coincida con la que uno considera más adecuada para él... y estimularle al máximo para que consiga seguir adelante en ella hasta que un día quiera ir más allá porque se le ha quedado al fin pequeña. Es permitir al amado que sea lo que quiere ser, guiándole sutilmente para que sea lo que debe ser (Armance con Octave es un buen ejemplo).

Durante el período histórico estudiado era común creer que el verdadero amor difícilmente se daba dentro del matrimonio porque en éste todo se sumía en la rutina; los cónyuges se sentían de algún modo seguros del otro porque había un vínculo legal que les unía y todo parecía estar protegido por ello. Los matrimonios por conveniencia proliferan y el ámbito del verdadero amor quedó reducido a las relaciones sentimentales fuera del matrimonio.

Ciertamente, el hombre es *un ser que busca lo nuevo*, que tiende a descubrir lo todavía incógnito; el descubrimiento le da vida. Por eso, para el ser humano en evolución natural, no para el que ha quedado fijado en problemas psicológicos, cuantas mayores posibilidades de lo nuevo encierre una realidad, mayor interés despierta en él. Y en las relaciones humanas una comunicación será tanto más interesante cuantos más matices haya que tener en cuenta espontáneamente en ella.

El amor sigue creciendo en aquellas parejas que, más allá del paso del tiempo, han acertado a dar aliciente a su relación. Sorprender al ser amado delicadamente. Enriquecerse continuamente para él... Hacerse creador en detalles casi imperceptibles colorea la vida, tantas veces de apariencia monótona (vivo ejemplo en *Paul et Virginie*).

Y, aún más, acertar a armonizar dos cosas: la confianza plena del otro en nuestro actuar, la absoluta certeza de que puede

contar con nuestra voluntad sin reservas para cuanto de noble quiera y, a la vez, ingeniárselas para que algo quede aún velado en el misterio, para que siempre contemple intrigado algún rincón de nuestra alma como un nido de respuestas insospechadas que podrían hacer cambiar la relación presente pero que siempre acaban eligiendo el continuar.

Concluyendo, la comunicación propiamente humana se establece cuando se encuentran "dos seres vitalmente curiosos de humanidad", no sólo buscando entretener el tiempo o deseando llenar sutiles carencias personales. Entonces todo es distendido, aflora espontáneamente lo que cada uno es y, con toda naturalidad, las decisiones, los comportamientos van inclinándose a lo que lógicamente es mejor.

3.- *La relación Eros-Thanatos.*

Entendida la muerte como un estado nuevo fuera del tiempo y del cambio, en el que el hombre aparece misteriosamente unido a los que ama en la tierra (Julie en *La Nouvelle Héloïse*).

La muerte es la purificadora del amor; con ella quedan superados todos los condicionamientos de la temporalidad. Se alcanza el ámbito de lo eterno. Pero antes es necesario haber

conquistado personalmente cierta posición que permite transmutar el amor concreto e individual en amor a lo sublime. Nuevamente encontramos en *La Nouvelle Héloïse* y en *Indiana* el camino para ello: el amor ha ido engrandeciéndose, casi sin percatarse los amantes, y lejos de centrarse en un solo ser, al fin y al cabo bastante imperfecto por muchas "cristalizaciones" que sobre él se hubieran ido imaginando; lejos de ello, uno se descubre enamorado de todo un universo al que se pertenece y, aún más, de pronto, uno se encuentra anhelando lo eterno, lo puro, incluso lo perfecto, y por el amor todo lo trasciende, por el amor se descubre a Dios, es:

4.- *La apertura a lo Sagrado.*

Lo Sagrado es el ámbito del que parece surgido lo más puro del ser amado.

En el primer encuentro con un ser aparece ya incoada lo que será la relación posterior. En varias de las novelas de los tres grupos el encuentro se prepara misteriosamente y al fin acontece. Sin haberse elegido previamente, un día sus vidas se cruzan y se ven cara a cara como dos desconocidos que en el fondo íntimo se conocen. Empieza entonces el mutuo descubrimiento; el reconocerse. No por casualidad algo vibró en la primera mirada, hay algo común en los sentidos de la vida... Y se dejan llevar, como

encantados, por una fuerza superior a sus propias voluntades... Así comienza la acción en *Corinne*, *Les Aventures du Dernier Abencerage*, *Raphaël*, *Le Rouge et le Noir*, *Le lys dans la vallée*, *La confession d'un enfant du siècle* (relación con Brigitte) y *Madame Bovary*. En las demás novelas el encuentro no es destacado, ya sea porque la relación comienza muy temprano y se desarrolla a la par que los actantes van madurando: *La Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Indiana*, ya sea porque de pronto uno de los actantes se abre por fin al mundo, es decir, comienza a interesarse por su entorno: *Adolphe*, *Eugénie Grandet*, *Armance*, *L'éducation sentimentale*.

La mente, el alma humana posee una fuerza de irradiación, de atracción sorprendente. Lo afín tiende a unirse -y a partir de ahí puede realizarse lo aparentemente imposible.

La búsqueda de lo eterno; la fe en que es posible establecer vínculos humanos para siempre lleva a vivir más allá del tiempo y del espacio.

Hay un rasgo inconfundible del verdadero amor: la búsqueda a ultranza, por encima de cualquier otro interés, del bien esencial del amado; sea cual sea la relación que él elija con uno, sea cual sea el papel que en su vida se ocupe... importa su felicidad, es decir que llegue a alcanzar y a tener conciencia de participar en un gran bien, que su vida sea coherente con ese

gran bien, que se espiritualice en la evolución que va siguiendo en su vida, que su alma refleje la luz de lo propiamente humano.

Cuando uno se libera de la posesión personal de un ser, entonces se puede buscar con todo ardor su máximo bien. Entonces de verdad se le ama.

Las relaciones personales que avanzan hacia la intimidad tienen el secreto poder de acercarnos al ámbito de la Transcendencia.

N O T A S

1. POULET, Georges. "La pensée circulaire de Flaubert", in *Nouvelle Revue Française* nº 31, julio 1955.

2. MARAÑON, Gregorio. *Amiel*. Madrid, Espasa-Calpe, col. "Austral", 1978, pág. 201.

VI. BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA.

I. CORPUS DE NOVELAS ANALIZADAS.

BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. París, Librairie Générale Française, 1972.

BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. París, Garnier-Flammarion, 1972.

CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala. René. Les aventures du Dernier Abencerage*. París, Gallimard, 1971.

CONSTANT, Benjamin. *Adolphe*. París, Gallimard, 1984.

FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale. Première version*. París, Garnier-Flammarion, 1980.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. París, Librairie Générale Française, 1983.

FROMENTIN. *Dominique*. París, Gallimard, 1974.

GEORGE SAND, *Indiana*. París, Gallimard, 1984.

LAMARTINE, Alphonse. *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962.

MUSSET, Alfred de. *La confession d'un enfant du siècle*. París, Gallimard, 1973.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. París, Garnier-Flammarion, 1967.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paul et Virginie*. París, Gallimard, 1984.

STAEL, Mme. de. *Corinne ou l'Italie*. París, Edition Lutétia, Nelson Editeurs, s.d.

STENDHAL, *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. París, Gallimard, 1975.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*. París, Garnier-Flammarion, 1964.

II. ESTUDIOS GENERALES.

II.1. *Sobre la novela y el personaje.*

- ALBERES, M. *Portrait de notre héros. Essai sur le roman actuel.* París, Editions France Empire, 1945.
- AZVAR, Rafael. *El diálogo y los personajes en la novela.* Alicante, 1970.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques.* París, Le Seuil, col. "Tel Quel", 1964.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* París, le Seuil, col. "Points".
- BARTHES, Roland. *Poétiques du récit.* París, Le Seuil, col. "Points" n° 78.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *L'univers du roman.* París, P.U.F., Littératures modernes, 1978.
- CAILLOIS, Roger. *Puissances du roman.* Marsella, Le Sagittaire, 1942.
- CAMPOS, Julieta. *Función de la novela.* México, ed. Joaquín Mortiz, S.A., 1973.
- CHABROL, Claude. *Sémiotique narrative et textuelle.* París, Larousse, 1973.
- CHERBULIEZ, Victor. *L'idéal romanesque en France de 1610 à 1816.* Ginebra, Slatkine Reprints, 1972.
- CONSTANT, Benjamin. *Réflexion sur la tragédie.* París, Gallimard, ed. de "La Pléiade", Oeuvres, 1957.
- DELAY, Jean. "Névrose et création", in *Aspects de la psychiatrie moderne.* París, P.U.F., 1956.
- DERRIDA, J. *L'écriture de la différence.* París, Le Seuil, 1967.
- DOUBROVSKY, S. *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité.* París, Mercure de France, 1970.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *Teoría y praxis de la novela. La última aventura de Don Quijote.* París, Edic. Hispanoamericanas, 1970.

- FORSTER, E.M. *Aspectos de la novela*. México, Univ. Veracruzana, 1961.
- FREMY, Pierre. *La nature*. París, Hachette, col. "Thèmes et parcours littéraires", 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. "Structuralisme et critique littéraire". París, Le Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. "Raisons de la critique pure". París, Le Seuil, 1954.
- GOLDSTEIN, J.P. *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*. París, Eds. Duculot, 1983.
- GREIMAS, *Sémantique structurale*. París, Larousse, 1966.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. París, Mouton, 1973.
- GULLON, Ricardo. *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid, Ed. Taurus, 1979.
- KUPAREO, Raimundo. *La teoría de la novela*. Santiago de Chile. Centro de investigaciones estéticas, 1968.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel (Suiza), La Baconnière, col. "Langages", 1971.
- MAURIAC, F. *Le romancier et ses personnages*. París, L.G.F. Poche n° 3397.
- MEYERSON, I. *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. París, 1947.
- MICHAUD, Guy. *L'oeuvre et ses techniques*. París, Nizet, 1957.
- PRADO, Javier del. *Cómo se analiza una novela*. Madrid, Eds. Alhambra Universidad, 1984.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. París, 1961.
- RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio. *La estructura de la novela burguesa*. Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. París, José Corti, 1962.
- SCHMITT, M.P. & VIALA, A. *Savoir lire*. París, Didier, 1971.

SOURIAU. *Du sens*. Paris, Le Seuil, 1970.

STAROBINSKI, J. *Psychanalyse et critique littéraire*. Paris, Preuves, 1966.

THIBAUDET. *Intérieurs*. Paris, Plon, 1928.

TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris, Larousse, col. "Langue et langage", 1967.

ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris, Klincksieck.

II.2. *Sobre la mujer.*

ANSON, Francisco & ROA, Vicente. *Mujer y sociedad*. Madrid, Ed. Rialp, 1966.

ANDER-EGG, Ezequiel. *La mujer irrumpe en la Historia*. Madrid, Ed. Marsiega, col. "El mundo en que vivimos", vol. II, 1980.

BEAUJOUR, Alexandre. *La femme*. Paris, Hachette, col. "Thèmes et parcours littéraires", 1973.

BEAUJOUR, Alexandre. *La femme au XIX^e siècle. Littérature et idéologie*. Lyon, Presses Universitaires, 1979.

GRIMAL, Pierre. *Histoire de la femme*. Paris, Nouvelle Librairie de France, t. IV, 1966.

HOFFMAN, Paul. "L'héritage des Lumières. Mythes et modèles de la féminité au XVIII^e siècle", in *Romantisme. Revue du XIX^e siècle* n° 1314. Paris, Ed. Champion, 1976.

PIETTRE, Monique. *La condición femenina a través de los tiempos*. Madrid, Ed. Rialp, 1977. (Trad. de *La condition de la femme à travers les âges*. Paris, Eds. France-Empire, 1974).

SULLEROT, Evelyne. *El hecho femenino*. Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1979.

II.3. Sobre el amor.

- ALAIZ, Atilano. *La amistad es una fiesta*. Madrid, Eds. Paulinas, 1976.
- BLAIS, Gérard. *El amor humano*. Vizcaya, Eds. Paulinas, 1970.
- BOMMER, Josef. *Esencia y sentido del amor*. Barcelona, Herder, 1966.
- BONAPARTE, Marie. *Chronos. Eros. Thanatos*. París, P.U.F., 1952.
- CICERON, *De la amistad*. Madrid, Aguilar, 1964.
- ELREDO DE RIEVOULX, *La amistad espiritual*. Madrid, Gráficas Halar, col. Studium, 1969.
- EPTON, *Histoire de l'amour en France*. Trad. del inglés, *Love and the French*, por Claude Carme y Pierre Ducroy.
- EVOY, John & O'KEEFE, Mauren. *El hombre y la mujer. Psicología del amor humano*. Santander, ed. Sal Terrae, 1969.
- FLANDRIN, Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*. París, Le Seuil, 1983.
- FROMM, Eric. *El arte de amar*. Barcelona, Paidós, 1982.
- GARCIA MARTI, Victoriano. *El amor*. Madrid, tip. Yagües, 1935. Prólogo de Gregorio Marañón.
- GARGAM, Georges. *L'amour et la mort*. París, Le Seuil, 1959.
- GUERDANT, René. *La femme et l'amour en France à travers les âges*. París, Plon, 1965.
- GRANT, Vernon W. *Enamorarse. Psicología de la emoción romántica*. Barcelona, Ed. Grijalbo, col. "Relaciones humanas y sexología", 1980.
- GOLDMANN, Annie. *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIX^e siècle*. París, Denoël/Gonthier, 1984.
- GONCOURT, Frères. *L'amour au XVIII^e siècle*. París, Eds. Charpentier et Fresquell, 1839.
- GONTIER, Fernande. *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres*. París, Klincksieck, 1976.
- JAGOT, Paul. *Psicología del amor. Instinto, sensibilidad, imaginación*. Barcelona, eds. Iberia, 1973. Trad. del francés.

- KOLONTAY, Alejandra. *La historia del amor*. México, Publicaciones Cruz, 1979.
- LAIN ENTRALGO, Pedro. *Sobre la amistad*. Madrid, Selecta de la Revista de Occidente, 1972.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona, Ariel, 1981.
- MARTIN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del XVIII en España*. Madrid, Eds. Siglo XXI, 1972.
- MENENDEZ PELAEZ, Jesús. *Nueva visión del amor cortés*. Oviedo, Universidad, 1980.
- NOBLE, M.D. *La amistad*. Madrid, Gráficas Meri, 1962. Trad. A. Huguet.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid, Espasa Calpe, col. "Austral", 1984. (1ª ed. 1964).
- PEREZ-RIOJA, J. Antonio. *El amor en la literatura*. Madrid, Tecnos, 1983.
- PIZARRO. *La amistad y sus problemas*. Madrid, Studium, 1968.
- PLATON. *El banquete*. París, Payot, 1926. Trad. por M. Meunier.
- REMY, Jacques & WOOG, Robert. *La Française et l'amour*. París, Robert Laffont, 1960.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'Occident*. París, Plon, 1978.
- ROUSSET, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. París, Librairie José Corti, 1981.
- SEMPlici, Dino & PIBIRI, Raffaele. *Pequeño manual del amor y la amistad*. Madrid, Sociedad de Educación Atenas, 1975.
- SENDER, Ramón. *Tres ejemplos de amor y una teoría*. Madrid, Alianza Editorial, 1964.
- TERRUWE, Anne. *Amor y equilibrio psíquico*. Vizcaya, Eds. Paulinas, 1971. (Trad. de Raimundo Rincón: *De Liefde Bouwt en Woning*. Roermund (Holanda), J.J. Romen et Zonen).
- VAZQUEZ DE PRADA. *Estudio sobre la Amistad*. Madrid, Rialp, 1975.
- VIALLANEIX, Paul & EHRARD, Jean. *Aimer en France (1760-1860)*. Actas del Col. Internacional de Clermont-Ferrand. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres, t. I-II.
- WOJTYLA, Karol. *Amor y responsabilidad*. Madrid, Ed. Razón y Fe, 1978.

III. ESTUDIOS CRITICOS SOBRE LAS NOVELAS ANALIZADAS.

III.1. *Adolphe*.

ARLAND, Marcel. "Préface" a *Adolphe*. París, Gallimard, 1958.

Benjamin Constant. Número especial de la revista *Europe*, nº 467, marzo 1968.

DIDIER, Béatrice. "Adolphe ou le double plaisir", in *Europe* nº 467, marzo de 1968.

FAIRLIE, Alison. "L'individu et l'ordre social dans *Adolphe*", in *Europe* nº

GOUHIER, Henri. *Benjamin Constant*. París, Desclée de Brouwer, col. "Les écrivains devant Dieu", 1967.

LEVAILLANT, Maurice. *Les amours de Benjamin Constant*. París, Hachette, 1958.

MISTLER, Jean. "Préface" a *Adolphe* de B. Constant. Mónaco, Eds. du Rocher, 1945.

POULET, Georges. *Benjamin Constant par lui-même*. París, Le Seuil, col. "Ecrivains de toujours", 1968.

VERHOEFF, *Adolphe et Constant. Une étude psychocritique*. París, Klincksieck, 1976.

III.2. *Armance* y *Le rouge et le noir*.

ALBERES, Francine-Muriel. *La nature chez Stendhal*. París, Eds. France Empire, 1956.

ATTUEL, Josiane, *Le style de Stendhal. Efficacité et romanesque*. París, Nizet, 1980.

BARDECHE, Maurice. *Stendhal romancier*. París, La Table Ronde, 1947.

- BAYARD, Pierre. *Symptôme de Stendhal. Armance et l'aveu*. Paris, Lettres Modernes, 1979.
- BOLL JOHANSEN, Haro. *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*. Suiza, Eds. du Grand Chêne, 1979.
- BLIN, Georges. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, José Corti, 1973.
- CASTEX, Pierre-Georges. "Introduction" a *Le rouge et le noir*. Paris, Garnier Frères, 1973.
- CROUZET, Michel. *La poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime. Essai sur la genèse du Romantisme*. Paris, Flammarion, 1983.
- FELMAN, Shoshana. *La folie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Paris, José Corti, 1971.
- GERLACH-NIELSEN, M. *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. Paris, Koberhawn, 1965.
- IMBERT, M.F. *Les métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*. Paris, José Corti, 1967.
- KLEIN, Christine & LIOSKY, Paul. *Le rouge et le noir. Stendhal*. Paris, Hatier, col. "Profil d'une oeuvre", 1971.
- LANDRY, François. *L'imaginaire chez Stendhal*. Suiza, Eds. L'Age d'Homme, 1982.
- LEVOWITZ-TREU, Micheline. *L'amour et la mort chez Stendhal. Métamorphoses d'un apprentissage affectif*. Aran (Suiza), Eds. du Grand Chêne, 1978.
- MARILL-ALBERES, Francine. *Stendhal*. Paris, Eds. Universitaires, 1970.
- MARTINEAU, Henri. "Introduction" a *Armance*. Paris, Garnier-Frères, 1962.
- MARTINO. *Stendhal*. Paris, Boivin & Cie Eds., 1934.
- MOUILLAUD, Geneviève. *'Le rouge et le noir' de Stendhal. Le roman possible*. Paris, Larousse Université, col. "Thèmes et Textes", 1973.
- PEYRET, Jean-François. "Introduction" a *Le rouge et le noir*. Paris, Presses de la Renaissance, 1976.
- PREVOST, Jean. *La création chez Stendhal*. Paris, Mercure de France, 1951.

WEBER, Jean-Paul. *Stendhal. Les structures thématiques de l'oeuvre*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.

III.3. *Les aventures du Dernier Abencerage*.

BARBERIS, Pierre. *A la recherche d'une écriture. Chateaubriand*. Paris, Maison Marne, 1974.

BARBERIS, Pierre. *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne*. Paris, Larousse Université, 1976.

DEDEYAN, Charles. *Chateaubriand et Rousseau*. Paris, Société d'enseignement supérieur, 1973.

HAZARD, Paul & DURRY, Jeanne. "Préface" a *Les aventures du Dernier Abencerage*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926.

LETESSIER, L. "Préface" a *Atala-René-Les aventures du Dernier Abencerage*. Paris, Eds. Garnier-Frères, 1962.

MARTIN-CHAUFFER, Louis. *Chateaubriand*. Paris, Pierre Seghers Editeur, 1969.

MOREAU, Pierre. "Préface" a *Atala-René-Les aventures du dernier Abencerage*. Paris, Gallimard, col. Folio, 1971.

RICHARD, J.-P. *Paysage de Chateaubriand*. Paris, Le Seuil, 1967.

III.4. *Corinne*.

BALAYE, Simone. *Mme. de Staël. Lumières et liberté*. Paris, Klincksieck, 1979.

MAN, Paul de. "Mme. de Staël et Jean-Jacques Rousseau", in *Preuves* n° 190, dic. 1966.

POULET, Georges. "La pensée critique de Mme. de Staël", in *Preuves* n° 190, dic. 1966.

STAROBINSKI, Jean. "Suicide et mélancolie chez Mme. de Staël", in *Preuves* n° 190, dic. 1966.

III.5. *La confession d'un enfant du siècle.*

ALLEM, Maurice. "Introduction" a *La confession d'un enfant du siècle*. París, Garnier Frères, 1960.

LAINÉY, Yves. *Musset ou la difficulté d'aimer*. París, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1978.

MICHAUD, Gérard. "Psychopathologie de Musset", in *Europe*, nov.-dic. 1977.

VAN TIEGHEM, Ph. "Introduction" a *Musset. Oeuvres complètes*. París, Le Seuil, 1963.

III.6. *Dominique.*

Colloque Eugène Fromentin. Travaux et mémoires de la Maison Descartes. Amsterdam, n° 1. Publications de l'Université de Lille III, 1979.

DENUX, Roger. "Préface" a *Dominique de Fromentin*. París, Eds. La Fenêtre Ouverte, s.d.

HENRIOT, Emile. "Introduction" y notas en *Dominique*. París, Garnier Frères, 1961.

GILLES, Louis. "Eugène Fromentin et *Dominique*", in *Revue de Paris*, 12° année n° 15, 1° agosto 1905, págs. 526-558.

HERZFELD, Claude. '*Dominique*' de Fromentin. *Thèmes et structure*. París, Nizet, 1977.

MONDOR, Henri. "Préface" a *Dominique*. París, Imprimerie Nationale, André Sauret Editeur, 1953.

PINGAUD, Bernard. "Préface" a *Dominique*. París, Gallimard, 1914.

REYNAUD, Camille. *La genèse de 'Dominique'*. Grenoble, Eds. B. Arthaud, 1937.

WRIGHT, Barbara. "Introduction", notas y apéndice crítico, con las variantes del manuscrito original, in *Dominique*. París, Librairie Marcel Didier, 1966.

III.7. *L'éducation sentimentale y Madame Bovary.*

- AGULMON et al. *Histoire et langage dans 'L'éducation sentimentale'*. París, Sedes, 1981.
- BLEM, Jeanne. *Clefs pour 'L'éducation sentimentale'*. París, Eds. Jean-Michel Place, col. "Etudes Littéraires", 1981.
- BROCHIER, Jean-Jacques. 'La crise de la vérité' in "Flaubert aujourd'hui". *Magazine littéraire* n° 108. París, enero 1976.
- CARLOT, Charles. *Essais sur Flaubert*. París, Nizet, 1979.
- CASTEX, P.G. *Flaubert. 'L'éducation sentimentale'*. París, Centre de Documentation Universitaire, s.d.
- COLLING, Alfred. *Gustave Flaubert*. París, Libr. Arthème Fayard, 1941.
- DIDIER, Béatrice. *'Madame Bovary'. Flaubert. Commentaires*. París, Librairie Générale Française, 1983.
- DIGEON, G. *Flaubert*. París, Hachette, col. "Connaissance des Lettres", 1970.
- DUCHET, Claude. "Roman et objets. L'exemple de *Madame Bovary*", in *Europe*, sept. 1969.
- DUMESNIL, René. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. París, Société Les Belles Lettres, 1958.
- DUQUETTE, J.-P. *Flaubert ou l'architecture du vide*. Montreal (Canadá), Presses Universitaires, 1972.
- FLAUBERT, G. *Oeuvres Complètes*. París, Canard, t. XII.
- FONYI, Antonia. *Préface-lecture de la Première Education Sentimentale*. París, Garnier-Flammarion, 1980.
- GORMOT-MERSCH. *La genèse de 'Madame Bovary'*. París, Corti, 1966.
- GUILLEMIN, Henri. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. Ginebra, Eds. du Milieu du Monde, s.d.
- MAYNIAL, Edouard. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. París, Garnier Frères, 1964.
- MONTHERLANT, Henry de. "Préface" a *Madame Bovary*. París, Librairie Générale Française, col. "Livre de poche", 1983.

- NOURISSIER, François. "Préface" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Livre Club Diderot, 1970.
- POULET, Georges. "La pensée circulaire de Flaubert", in *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} julio 1955, n° 31.
- RAITT, Alan. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Lettres Françaises, 1979.
- Revue des Sciences Humaines*, número especial dedicado a Gustave Flaubert, n° 181, 1981.
- RICHARD, J.-P. *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*. Paris, Le Seuil, 1954.
- STRATTON BUCK. "Sources historiques et technique romanesque dans *L'éducation sentimentale*", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, oct.-dic. 1963, n° 4.
- VENAULT, Philippe. "Flaubert aujourd'hui" (Entretiens avec Roland Barthes et Philippe Sollers), in *Magazine littéraire*, enero 1976, n° 108.
- WETHERILL, Peter-Michel. "Préface" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Garnier, 1984.

III.8. *Eugénie Grandet y Le lys dans la vallée.*

- BARBERIS, Pierre. *Mythes balzaciens*. Paris, Armand Colin, 1972.
- BARBERIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris, Arthaud, 1973.
- BECK et al. *Balzac*. Paris, Hachette, col. "Génies et réalités", 1959.
- BERTALT, Philippe. *Introduction à Balzac*. Paris, Odilis, s.d.
- BOREL, Jacques. *Personnages et destins balzaciens*. Paris, José Corti, 1958.
- BOREL, Jacques. '*Le lys dans la vallée*' et les sources profondes de la création balzacienne. Paris, José Corti, 1961.
- CESARI, Paul. *Les passions dans l'oeuvre de Balzac*. Paris, Presses Modernes, 1938.

- CURTIUS, Ernest Robert. *Balzac*. París, Bernard Grasset, 1933.
- CURTIUS, Ernest Robert. "Balzac et l'amour", in *La revue de Paris*. París, 15 oct. 1933.
- DUGAN-BRUNEAU. "Langages de Flaubert", in *Actas del Coloquio de London (Canadá)*, col. "Situation" n° 32. *Lettres Modernes-Minard*, 1976.
- FERNANDEZ, Ramón. *Balzac ou l'envers de la création romanesque*. París, Bernard Grasset, 1980.
- LE HUENEM, Roland & PERRON, Paul. *Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet*. Montreal, Presses Universitaires, 1980.
- LE YAOVANC, Moïse. "Introduction" y notas a *Le lys dans la vallée*. París, Garnier Frères, 1966.
- HOURDIN, Georges. *Balzac romancier des passions*. París, Temps Présent, 1950.
- JACQUES, Georges. *Paysages et structures dans 'La Comédie Humaine'*. Universidad de Lovaina, 1976.
- MICHEL, Arlette. *Le mariage et l'amour dans l'oeuvre romanesque d'Honoré de Balzac*. t. II. Tesis presentada en la Universidad de París IV el 23 de mayo de 1975.
- PIERROT, Roger. "Introduction" y notas a *Le lys dans la vallée*. París, Librairie Générale Française, 1972.
- PONCEAU, Amédée. *Paysages et destins balzaciens*. París, Eds. du Myrte, 1950.
- VANNIER, Bernard. *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*. París, Klincksieck, 1972.

III.9. *Indiana*.

- ALQUINER, Aline. *George Sand*. París, Eds. Pierre Charron, 1973.
- CHOMEZ, Claudine. *George Sand*. París, Seghers, 1973.
- DIDIER, Béatrice. "Préface" a *Indiana*. París, Gallimard, 1984.

- DUNILAC, Julien. *George Sand sous la loupe*. Ginebra-París, Slatkine-Champion, 1978.
- DURNOY-SAVAGE, Nadine. "Identité et mimétisme de quelques romans de George Sand", in *Colloque de Cerisy*. París, Sedes, 1983.
- Entrevista con Jean CHALON, biógrafo de George Sand. *ABC cultural*, 7 agosto 1992, nº 40.
- LUBIN, George. "George Sand et son *Malgache*. Une source d'*Indiana*", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, enero-marzo 1963, nº 1.
- Revue de Paris*. Número especial dedicado a George Sand, 1º mayo 1937.
- SALOMON, Pierre. *George Sand*. París, Hatier, 1953.

III.10. *La Nouvelle Héloïse*.

- ANSART-DOURLIN, Michèle. *Dénaturation et violence dans la pensée de J.J. Rousseau*. París, Klincksieck, 1975.
- BELLENOT, Jean-Louis. "Les formes de l'amour dans *La Nouvelle Héloïse* et la signification symbolique des personnages de Julie et Saint-Preux", in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*. Ginebra, Eds. Jullien, t. 33, 1953-1955, págs. 150-200.
- BURGUELIN, Pierre. *La philosophie de l'existence de J.J. Rousseau*. París, Librairie Philosophique Vrin, 1950.
- CLEMENT, Pierre-Paul. *J.J. Rousseau de l'éros coupable à l'éros glorieux*. Suiza, La Baconnière, 1976.
- DEDEYAN, Charles. *J.J. Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII^e siècle*. París, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1966.
- EIGELDINGER, M. *J.J. Rousseau. Univers mythique et cohérence*. Neuchâtel, La Baconnière, coll. "Langages", 1978.
- FABRY, Anne Srabian de. *Etudes autour de 'La Nouvelle Héloïse'*. Quebec, Eds. Naaman, 1977.

- GILLOT-SGARD et al. *Le vocabulaire du sentiment dans l'oeuvre de J.J. Rousseau*. Ginebra-París, Eds. Slatkine, 1980.
- GUYON, Bernard. "Un chef d'oeuvre méconnu: Julie", in *Cahiers du Sud*, n° 367.
- KEMPF, Roger. "Sur le corps de Julie", in *Critique* n° 223, 1966.
- LECERCLE, *Rousseau et l'art du roman*. París Colin, 1969.
- LECERCLE. *Jean-Jacques Rousseau*. Neuchâtel, Eds. La Baconnière, Université de Neuchâtel, 1978.
- MILLET, Louis. *La pensée de Rousseau*. París, Bordas, 1966.
- MORNET, Daniel. '*La Nouvelle Héloïse*' de J.J. Rousseau. *Etude et analyse*. París, Librairie Mellotée, s.d.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confessions*. O.C. París, Gallimard, Ed. de La Pléiade, 1959-1969.
- SERRANO, J.A. *La filosofía del sentimiento de J.J. Rousseau*. León, Eds. Celaraym, 1982.
- STAROBINSKI, Jean. *J.J. Rousseau: la transparence et l'obstacle*. París, Gallimard, 1971.
- VAN LAERE, *Une lecture du temps dans 'La Nouvelle Héloïse'*. Suiza, La Baconnière, 1968.
- VAN TIEGHEM, Philippe. '*La Nouvelle Héloïse*' de J.J. Rousseau. París, Nizet, 1956.

III.11. *Paul et Virginie*.

- TRAHARD, Pierre. "Préface" a *Paul et Virginie* de B. de St. Pierre. París, Eds. Garnier Frères, 1964.

III.12. *Raphaël*.

COGNETS, "Introduction" a A. de Lamartine, '*Graziella*' et '*Raphaël*', romans d'amour. Paris, Garnier Frères, s.d.

DOUMIL, René. *Lamartine*. Paris, Hachette, 1919.

FERNANDEZ, Eduardo. "Prólogo" a Rafael de Lamartine. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, s.d.

GUILLEMIN, Henri. "Préface" a *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962.

IV. OBRAS GENERALES.

BARNI, Jules. *Histoire des idées morales et politiques en France au XVIII^e siècle*. Ginebra, Slatkine Reprints, 1967.

FAGUET, Emile. *Etudes littéraires: Le XVIII^e siècle*. Paris, Boivin et Cie., s.d.

FAGUET, Emile. *Poétiques et moralistes du XIX^e siècle*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, s.d.

GABAUDAN, Paulette. *El romanticismo en Francia, 1800-1850*. Edics. Universitarias de Salamanca, 1979.

LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des oeuvres*. Paris, Société d'Édition de Dictionnaires et d'Encyclopédies, 1953.

LASSERRE, Pierre. *Le romantisme en France. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*. Paris, Mercure de France, 1918.

MOREAU, Pierre. "Le romantisme", in *Histoire de la Littérature Française*, t. VIII de J. CALVET. Paris, J. de Gigard Editeur, 1932.

MOREAU, Pierre. *Les amours romantiques*. Paris, Hachette, 1963.

RICHARD, Jean-Pierre. *Etudes sur le romantisme*. Paris, Le Seuil, 1971.